



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UnICEUB  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO  
DISCIPLINA: MONOGRAFIA  
PROFESSORA ORIENTADORA: Ana Paula Ferrari  
ÁREA: Cinema

# **Os novos caminhos da crítica de cinema no Brasil**

## **Analisando a seção de cinema da revista *Veja***

Sâmea Larisse Andrade  
RA 9714614

Brasília, Outubro de 2006

Sâmea Larisse Andrade

## **Os novos caminhos da crítica de cinema no Brasil**

Trabalho ao curso de Comunicação Social, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Jornalismo do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Prof .Ana Paula Ferrari

Brasília, Outubro de 2006

Sâmea Larisse Andrade

## **Os novos caminhos da crítica de cinema no Brasil**

Trabalho ao curso de Comunicação Social, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Jornalismo do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

### **Banca Examinadora**

---

Prof. Ana Paula Ferrari  
Orientadora

---

Prof. Luzia  
Examinador

---

Prof. Severino  
Examinador

Brasília, Outubro de 2006

## Agradecimentos

A minha orientadora, Ana Paula Ferrari, por ter me propiciado toda a ajuda de que necessitei; ao professor Severino, por ter sido o primeiro a me nortear a direção neste trabalho, sugerindo métodos, indicando livros; ao professor Antônio Barros, o primeiro a me inspirar na realização desta monografia; e claro, a minha família, amigos e principalmente meu namorado, por terem me apoiado e respeitado neste momento tão delicado e especial da minha vida; a todos vocês, os meus sinceros agradecimentos.



## RESUMO

Este trabalho trata de críticas de cinema, das transformações ocorridas no jornalismo, que atingiram conseqüentemente o jornalismo cultural brasileiro, e fizeram com que este gênero desaparecesse dos veículos de comunicação. Fala sobre a evolução do cinema, de simples documentário ao grande instrumento de dominação ideológica criado pela burguesia, tornando-se a grande indústria que é hoje. Conta a história da crítica de cinema, no Brasil e no mundo, e estuda seus principais representantes. Conta como as críticas de cinema, como gênero jornalístico, se transformaram gradativamente em resenhas, apenas orientadas ao consumo, sem se aprofundar e suscitar reflexões mais intensas. Por fim, tendo como base a Análise de conteúdo, consta uma análise das seções da revista *Veja*, com o intuito de checar se há aprofundamento nos artigos desta seção. Pretende-se, com este trabalho, verificar qual a função da crítica de cinema que é feita hoje no país. Ela forma opinião ou apenas orienta para o consumo?

Palavras-chave: cinema, crítica, jornalismo, resenha, análise de conteúdo.

## Sumário

1. Introdução .....	1
2. Revisão Teórica .....	3
3. Breve história do cinema .....	3
3.1 Cinema no Brasil .....	7
3.2 O poder do cinema .....	9
4. História e evolução da crítica de cinema .....	12
4.1 No mundo .....	14
4.1.1 André Bazin .....	16
4.1.2 François Truffaut .....	17
4.2 No Brasil .....	19
4.2.1 Paulo Emílio .....	21
4.2.2 Almeida Salles .....	23
4.2.3 Glauber Rocha .....	24
4.3 As transformações no jornalismo cultural e na crítica .....	26
4.4 A função da crítica e o conseqüente papel do crítico .....	30
5. Procedimentos Metodológicos.....	33
6. A escolha da revista <i>Veja</i> .....	34
7. Análise de conteúdo - Especificação do “corpus” .....	36
8. Conclusão .....	44
9. Bibliografia de Referência .....	46
10. Anexos	

## Introdução

O cinema é uma das melhores opções de entretenimento atualmente. Não somente pelo preço, mas pela facilidade com que encontramos salas de exibição, e pela satisfação que é ver um filme. O cinema conquista amantes que muitas vezes acompanham qualquer gênero de filme. E que não se conformam com o fato de ler críticas desfavoráveis a filmes que os cinéfilos julgam como bons. Como dizia o grande crítico francês François Truffaut, “todo filme merece ser visto”.

A motivação básica deste trabalho foi primeiramente escrever sobre críticas de cinema, na tentativa de compreender com que autoridade os críticos julgavam os filmes. Por vezes o subestimando, contrariando o gosto do público ou a opinião geral, e por outras elevando exemplares a categoria de verdadeiras obras-primas, sendo que na verdade não passavam de tipos sem enredo, sem história, sem emoção.

Durante o curso de jornalismo, o profissional desta área tem a oportunidade de estudar os gêneros jornalísticos, na disciplina Jornalismo Opinativo. A matéria ensina a identificar as partes que comporiam uma crítica de cinema. E pelo conteúdo passado, o estudante pode constatar que hoje o que se vê são artigos precários, com leves comentários, sem o aprofundamento desejável à crítica.

A transformação pela qual passou o jornalismo cultural no Brasil fez com que os artigos tivessem menos de reflexão e mais de informação. O cotidiano do jornalismo, com os *dead-lines* (prazos para entrega dos trabalhos), obriga os repórteres a serem cada vez mais objetivos e precisos, o que influencia diretamente na produção das matérias, inclusive na qualidade da crítica de cinema, como um produto jornalístico.

O que se pretende neste trabalho de conclusão de curso é destrinchar os rumos que a crítica tomou no Brasil, desde a época em que realmente se escrevia com espírito crítico, em que tínhamos nomes como Paulo Emílio Salles Gomes e mesmo François Truffaut. Afinal, o fenômeno do desaparecimento da crítica de cinema não se restringe ao nosso país.

Fazendo isso, a pergunta à qual se quer responder é: Qual a função da crítica de cinema que é feita hoje no Brasil? É a de incutir nos leitores uma visão mais abrangente

da obra analisada, auxiliando a formar opinadores, ou simplesmente orientar o leitor ao consumo, informando assim sua concepção do que é bom ou ruim?

É impossível falar sobre crítica de cinema sem antes falar sobre a história do cinema. É disso que trata o primeiro capítulo deste trabalho. Nele o leitor acompanha a evolução do cinema como mero aparelho de produzir imagens a forte instrumento de poder criado pela burguesia.

Falaremos sobre as críticas de cinema, suas origens no Brasil, seus principais representantes aqui e no resto do mundo, especialmente na França, que é o nascedouro do cinema e sua crítica. Em seguida, explicaremos as principais transformações que fizeram com que a crítica perdesse sua densidade, passando a cumprir a função de resenha.

Em seguida, de acordo com a opinião dos principais críticos e entendedores do assunto, discorreremos sobre as principais funções da crítica, e sobre qual seria o papel do crítico nesse contexto.

Para responder a pergunta a que se propõe este trabalho, analisamos 10 exemplares da revista *Veja*, especificamente as seções de cinema, com o intuito de que esse método nos mostre se as matérias ali encontradas trazem algum aprofundamento ao tema.

## Revisão Teórica

### Breve história do cinema

Quando os irmãos Lumière inventaram o cinematógrafo no final do século XIX, não imaginaram que estariam revolucionando nossas vidas para sempre. Eles achavam que o cinema não tinha futuro algum como espetáculo, que só servia para instrumento de pesquisas científicas. O aparelho produzia apenas fotografias animadas, logo, não se podia falar de maneira alguma em arte, a partir do resultado obtido.

De início, o cinema foi exclusivamente uma técnica de reprodução de imagens em movimento. No dia 28 de dezembro de 1895, os irmãos Lumière fizeram a primeira apresentação de suas fitas. Uma delas mostrava a chegada de um trem à estação de Lyon. Uma outra exibia a saída de operários da usina Lumière. E a terceira, o primeiro exemplar de película cômica, continha o episódio de um jardineiro que se molhava com a mangueira com a qual regava o jardim<sup>1</sup>.

Essas fitas não passavam de documentários. A câmara parada apenas registrava o movimento de pessoas e das coisas que se encontravam no foco da objetiva. Em um determinado momento, porém, verificou-se que o cinema poderia sair dos limites de documentário e passar a registrar situações imaginárias. É aí que nasce a primeira película de ficção, *L'Arroseur Arrosé*, de Lumière, exibida na sessão inaugural do cinematógrafo.

O cinema desempenhava quase que o papel do teatro, sendo que as apresentações teatrais poderiam agora ser eternizadas nas fitas. A câmera se situava num ponto correspondente ao do espectador, e uma cena era gravada por completo antes de se passar para a próxima. Entretanto, o cinema ainda não era arte. Era preciso uma linguagem típica, um âmbito próprio de expressão, e que tudo isso fosse capaz de criar uma emoção maior no espectador<sup>2</sup>. Cabe historicamente aos Estados Unidos, mais especificamente a David Wark Griffith, a percepção dessa possibilidade

---

<sup>1</sup> ALMEIDA SALLES, Francisco Luiz, 1988

<sup>2</sup> iden

ao cinema. Ele é o primeiro a perceber que o cinema estava impregnado de limitações que não se justificavam, e se dispôs a experiências para tirá-lo das convenções teatrais em que se encontrava.

Almeida Salles (1988) conta como foi essa transformação pela qual passou o cinema<sup>3</sup>:

*“O que se obteve foi a transformação do cinema da cena teatral, da câmara como um espectador passivo, e o início da exploração da linguagem própria do cinema. Agora a estrutura do filme se complicou e o que vai resultar na tela não é mais o que vemos na realidade, mas aquilo que o diretor quer que vejamos e da maneira que deseja que vejamos”*

Agora não somos mais nós quem vê; é a câmara que vê por nós, selecionando, impondo ritmo às suas visões, sugerindo, tentando nos emocionar. Agora sim, estamos diante de uma arte poderosa, capaz de nos levar a um lugar que não corresponde à realidade, capaz de nos emocionar por meio de uma linguagem que nada tem a ver com a linguagem de qualquer outra arte.

Sabe-se que o cinema é hoje uma indústria poderosa. Mas não foi assim desde o início, e nem foi da noite para o dia que se tornou um forte instrumento gerador de divisas.

O primeiro comércio dentro do cinema foi o de equipamentos. O cliente, quando comprava o projetor, levava também um ou mais rolos de fita, que ficavam em sua propriedade. Efetivamente, disputavam esse mercado dois fabricantes: os irmãos Lumière, com seu cinematógrafo, e Thomas Edison, com o aparelho Vitascópio, mais pesado e difícil de operar que o dos concorrentes<sup>4</sup>. Por desconhcerem o futuro dessa diversão, muitos colocaram à venda seus projetores (que também funcionavam como câmeras). Ainda assim, a novidade logo se esgotou. As fábricas de equipamentos previram a necessidade de uma produção regular e contínua de filmes para suprir os ambulantes proprietários dos aparelhos; já que estes, não tendo local fixo para apresentarem os filmes, faziam suas exibições normalmente contando com favores de

---

<sup>3</sup> Op. cit 2

<sup>4</sup> CALIL, Carlos Augusto. *In O cinema no século*, Ismail Xavier

comerciantes locais, que cediam espaços em suas empresas para a exibição dos filmes (e com isso, claro, ganhavam uma parte dos lucros dos ambulantes).

O lucro era tão promissor que pareceu conveniente reservar um espaço exclusivo para as exibições do cinema<sup>5</sup>. Grandes galpões foram alugados e guarnecidos de tela, projetor e cadeiras, e as sessões passaram a ter certa regularidade.

Foram criadas, então, as companhias que alugavam as fitas (os distribuidores), para abastecer esses cinemas primitivos. Era o início da era dos *Nickelodeons*<sup>6</sup>. Os proprietários expandiram seus negócios, criando redes de exibição nas capitais e cidades menores. Em 1908 já existiam quase 10 mil salas de exibição nos Estados Unidos. Seus produtores, a maioria imigrantes que se tornaram ricos de uma hora para outra, resolveram agora produzir filmes.

As produtoras se fixaram, inicialmente, em Chicago e Nova York. Na *Big Apple*, Griffith fabricava filmes semanais, nos quais ficou estabelecida a linguagem do cinema que hoje prevalece: o cinema como divertimento, e o cineasta como contador de histórias. Carlos Augusto Calil<sup>7</sup> explica como aconteceu o fenômeno “Hollywood”:

*“O cinema já era uma indústria infante mas Hollywood, física ou miticamente, ainda não existia. O primeiro produtor que para lá se deslocou em 1908, vindo de Chicago, foi o coronel William Selig, que fugia do mau tempo que o impedia de rodar um filme baseado no Conde de Monte Cristo. E a Califórnia oferecia um clima ameno durante todo o ano. Por um motivo ou por outro todas as produtoras transferiram-se gradativamente para a Califórnia”*

Hoje o cinema perdeu um pouco de sua autonomia. Pertence à indústria da mídia, fornecendo programas para ela ou para a indústria de equipamentos. Carlos Augusto Calil afirma que se compararmos as raposas que dirigiam Hollywood no período de ouro com os atuais executivos das grandes empresas da mídia, ficaremos comovidos com a ingenuidade deles<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> CALIL, Carlos Augusto. *In* O cinema no século, Ismail Xavier

<sup>6</sup> Os novos teatros que apareceram em 1905, cuja maioria dos filmes era já a película de ficção

<sup>7</sup> Op. Cit 5

<sup>8</sup> Op. Cit 5

## Cinema no Brasil

Paulo Emílio Salles Gomes, considerado por muitos o maior crítico de cinema brasileiro, disse uma vez que “o aparecimento de um filme brasileiro do qual se fale bem será um acontecimento fundamental na história de nossa cinematografia”<sup>9</sup>. Muita coisa mudou de 1981 para cá. Hoje há um movimento favorável para que se assista a filmes brasileiros, e toda a sociedade colabora, ao menos aparentemente, na promoção do cinema nacional.

Paulo Emílio<sup>10</sup> comenta as dificuldades do cinema brasileiro frente à potência do filme estrangeiro:

*“Os interesses do comércio cinematográfico nacional giram em torno do cinema importado, prosseguindo o mercado atual saturado pelo produto estrangeiro. Os nossos filmes são obrigados a enfrentar o desinteresse e conseqüente má vontade do comércio, conseguindo exibição graças somente ao amparo legal (até 1966)”*

Os filmes brasileiros sempre lidaram com o desinteresse e conseqüente má vontade do comércio, conseguindo exibição até pouco tempo graças ao amparo legal. Os interesses do comércio cinematográfico nacional, até hoje, giram em torno do cinema importado, essencialmente o que vem de Hollywood.

As condições técnico-econômicas do cinema brasileiro, sua evolução e suas conseqüências fazem dele uma organização política de longo alcance. O cinema brasileiro não possuía forças para escapar ao subdesenvolvimento. Dependia da reanimação da economia brasileira para se reencontrar no processo cultural<sup>11</sup>.

Em 1896, o cinema chegou ao Brasil. Cinema era tido como difícil, e qualquer tarefa de filmagens, laboratório ou simplesmente projeção, era executada inicialmente por estrangeiros. Os diretores e intérpretes só se tornaram mais numerosos quando o

<sup>9</sup> *Conto, fitas e conseqüências*, crítica publicada no Suplemento Literário em 13/04/57

<sup>10</sup> SALLES GOMES, Paulo Emílio, 1986

<sup>11</sup> Iden



cinema de impregnou de gêneros teatrais ligeiros, revistas e operetas<sup>12</sup>. Os jornalistas do Rio de Janeiro e São Paulo, que se interessavam de forma militante pelo cinema nacional, auxiliaram os diversos grupos de cineastas pelo Brasil a manterem contato entre si. Formou-se, pela primeira vez, segundo Paulo Emílio<sup>13</sup>, uma consciência cinematográfica brasileira.

Durante as décadas de 30 e 40, algumas leis paternalistas de amparo asseguraram o prolongamento dos jornais cinematográficos (péssimos, de acordo com muitos críticos) e obrigaram as salas a exibir uma porcentagem de filmes brasileiros.

O desinteresse do público pelo filme brasileiro era enorme. Acontece que, durante muito tempo, filme brasileiro significava para o público filme mal feito<sup>14</sup>. Somente em *Terra é Sempre Terra* se pode comparar o cinema brasileiro aos modelos do cinema mundial, considerando a qualidade dos filmes da Vera Cruz melhor até que a dos filmes italianos e franceses.

Glauber Rocha estreou em 1961 com *Barravento* e em seguida *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. É a erupção do chamado Cinema Novo, movimento carioca que englobou tudo o que já tinha sido feito até então de melhor em termos de ficção e documentário. Estão entre o quadro de diretores desse movimento, além de Glauber Rocha, Paulo César Sarraceni, Ruy Guerra, Carlos Diegues e Walter Lima Jr.

O cinema novo rompeu com toda a força, como o maior divisor da cinematografia nacional. O cinema já não era mais pasteurizado, e sim despojado e rascante<sup>15</sup>. Para Glauber Rocha<sup>16</sup>, a trágica originalidade do cinema novo diante do cinema mundial era que:

*“a nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que essa fome, sendo sentida, não é compreendida”*

De fato, o Cinema Novo mudou a face do Brasil, mas não por muito tempo. Posteriormente, o Brasil se viu impregnado de filmes eróticos, palavrões e cenas de

---

<sup>12</sup> Iden

<sup>13</sup> Op. Cit 10

<sup>14</sup> ALMEIDA SALLES, Francisco Luiz, 1988

<sup>15</sup> BENDER e LAURITO. *In* Cinema e Verdade, Francisco Luiz Almeida Salles

<sup>16</sup> ROCHA, Glauber, 1981

violência. Parece que não havia espaço para boas histórias. “O cinema é uma indústria, e o Brasil precisa de uma indústria cinematográfica para mais tarde permitir um cinema original e preocupado com nossos problemas”<sup>17</sup>.

Quando *O Pagador de Promessas* foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro, pensou-se que o cinema brasileiro iria enfim engrenar. Mas a arrancada veio mesmo com a indicação de *O Quatrilho* ao Oscar da mesma categoria, filme que tinha as já conhecidas atrizes brasileiras Glória Pires e Patrícia Pillar e trazia como revelação Marcello Anthony. O filme não levou a estatueta, mas foi o início de uma série de filmes de boa qualidade.

A ele seguiram-se *Central do Brasil*, *O que é Isso, Companheiro?*, *Cidade de Deus* e *Olga*, só para citar os filmes com maior expressão no exterior. Não podemos deixar de falar também na excelente safra de diretores ultimamente, como Fernando Meirelles, Cacá Diegues e Walter Salles. Até mesmo os atores brasileiros têm feito sucesso lá fora. Depois de Sônia Braga, que já é uma atriz reconhecida nos EUA, Rodrigo Santoro tem participado de várias produções de Hollywood, e participa hoje da terceira temporada da série americana com a maior audiência do momento, *Lost*.

Melhor ainda, hoje há um movimento entre artistas e intelectuais de propaganda mesmo dos filmes brasileiros. Hoje é *chic* ir ao cinema prestigiar os filmes nacionais. Tudo isso não seria possível se a qualidade dos nossos filmes não fosse realmente boa, e devemos muito a Glauber Rocha e alguns jornalistas brasileiros, que sempre tiveram a difícil missão de promover o cinema nacional.

## O poder do cinema

A importância do cinema em nossa vida não precisa ser salientada. Quando verificamos que mais de 250 milhões de pessoas por semana enchem as mais de 100 mil salas de projeção no mundo, reconhecemos que estamos diante de um poderoso

---

<sup>17</sup> FARIAS, Roberto. *In* Revolução do cinema novo, Glauber Rocha

instrumento de influência sobre nossa vida pessoal e coletiva. A atenção que dermos ao cinema nunca será extravagante ou inútil<sup>18</sup>.

Recentemente, foram feitas diversas pesquisas pela Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro e também pelo Ministério da Cultura, tentando demonstrar que a chamada indústria cultural tem um PIB; movimenta mais do que se pensa e, na verdade, incluindo a mídia impressa e a mídia eletrônica, o cinema está na frente de vários setores considerados classicamente como os que mais movimentam a economia brasileira.

O cinema deixou Máximo Gorki muito impressionado. Ele sentiu nos primeiros filmes um efeito poderosamente misterioso e perturbador<sup>19</sup>:

*“Esta vida muda e cinza finalmente começa a perturbar você, deprimi-lo. É como se ela carregasse uma advertência, carregada de um vago, mas sinistro significado que faz seu coração quase desfalecer”.*

A burguesia desenvolveu o cinema como forma de dominação cultural, ideológica e estética, criando um universo cultural à sua imagem. O fato de um filme poder ser apresentado inúmeras vezes a um número ilimitado de pessoas aumenta as chances de divulgação e de dominação ideológica, e tem profundas repercussões sobre o mercado.

Principalmente em países que não oferecem resistência cultural, cuja cultura foi formada majoritariamente por dominadores, como o Brasil, a dominação cinematográfica pode ser quase total. Ainda que hoje 90% dos filmes que se vê no Brasil são de origem americana, os EUA se valem de todos os tipos de pressão para amenizar o efeito de eventuais legislações protecionistas ao cinema nacional<sup>20</sup>.

Glauber Rocha<sup>21</sup> explica o tipo de dominação do cinema americano:

*“No cinema americano clássico, tudo era preparado de tal forma que não existia nenhum conflito para o espectador. O diretor esmiuçava tudo até a última migalha, injetando nisto sua ideologia, e entregava ao público tudo mastigado. O público vai ver o*

<sup>18</sup> ALMEIDA SALLES, Francisco Luiz, 1988

<sup>19</sup> SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Inocência do cinema*, crítica publicada no Suplemento Literário em 06/07/57

<sup>20</sup> BERNARDET, Jean Claude, 1980

<sup>21</sup> ROCHA, Glauber, 1981

*filme e não pensa nada para entender o que se passa. Sai do cinema e se sente bem consigo porque não tem nada a ver com o que se passou. Sente-se estimulado, apenas, para obter algumas das vantagens morais e físicas do herói/heroína: beleza, força de vontade, coragem, integridade e vitória. Como a vida não lhe oferece isso, se refugia no cinema”*

A linguagem cinematográfica é uma sucessão de escolhas e seleções. Esse processo de manipulação vale tanto para a ficção quanto para o documentário, e torna ingênua qualquer interpretação do cinema como representação do real.

O sistema de trabalho capitalista exerce influência sobre o espectador e a crítica. Quando se diz que um filme tem uma ótima direção, mas peca pela fotografia, ou que o elenco é bom, mas a edição deixa a desejar, deixa-se de apreciar a obra em conjunto, a passa-se a apreciá-la em fragmentos. Esse tipo de observação e de crítica é errado, uma vez que quando se fragmenta o trabalho se fragmenta a percepção.

Críticos e sociólogos costumam considerar o cinema *hollywoodiano* como pura alienação, como a “fábrica de sonhos”. De fato, por intermédio dos personagens, os espectadores podem se realizar ilusoriamente por alguns momentos. O enfoque do cinema, no entanto, como pura alienação e manipulação despreza a inteligência do público e o trata como massa.

Há filmes todos os dias. Vamos ao cinema, alugamos um filme, quando ele nos impressiona, falamos aos amigos, até indicamos, mas de acordo com Almeida Salles<sup>22</sup>, pouco depois, não nos lembramos mais do que vimos. Há um grande mito sobre a influência do cinema em nossas vidas.

Ainda hoje é grande o número de padres e religiosos que desconfiam do cinema, e assumem às vezes uma postura de total rejeição à sétima arte. Até o fim dos anos 40, os bispos dos EUA ainda estavam convencidos de que uma apreciação dos bens culturais só serviria para desorientar o público.

Quando se tornou evidente, ainda nos primeiros anos do século XX, que o cinema não era uma moda passageira, era tendencioso considerá-lo cada vez mais como uma força dominante e decisiva, para o bem ou para o mal<sup>23</sup>. Jean Arroy<sup>24</sup>

<sup>22</sup> ALMEIDA SALLES, Francisco Luiz, 1988

<sup>23</sup> SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Inocência do cinema*, crítica publicada no Suplemento Literário em 06/07/57

chegou a escrever depois da I Guerra Mundial que se tivesse sido possível projetar *J'accuse* de Abel Gance em 1914, em todas as salas de exibição da Europa, a guerra teria sido evitada.

A popularidade do cinema criou a condição para o aparecimento de um dos mitos mais universalmente aceitos: a crença de que o cinema poderia influir poderosamente na moldagem e no norteamento da opinião pública. Paulo Emílio<sup>25</sup> acentua que o cinema não faz outra coisa senão refletir, de forma atenuada e retardada, as modificações dos conceitos morais e dos costumes humanos.

O cinema é muito mais inocente do que se propala. Ele é capaz de causar impressões marcantes, mas momentâneas. Pode influenciar também as formas superficiais de comportamento, como um corte de cabelo, ou a maneira de se vestir, mas é bastante provável que não seja um instrumento de persuasão tão imponente.

### **História e evolução da crítica de cinema**

O ato de ver um filme significa, antes de tudo, compreendê-lo. O filme “diz” alguma coisa sobre a obra. A partir desta constatação nasceu, na década de 20, a idéia de que se um filme comunica um sentido de alguma forma, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem – tanto que a cadeira de cinema está dentro do curso de Comunicação Social.

A partir do momento em que se impôs como espetáculo de massa, o cinema despertou o interesse de filósofos, sociólogos, psicólogos e também de alguns críticos de arte, ou jornalistas um pouco mais clarividentes que outros. Pouco depois os próprios cineastas resolveram continuar tais reflexões, do seu próprio ponto de vista, com tanto ou mais força teórica<sup>26</sup>.

Ouve-se falar em Hollywood que todas as pessoas têm duas profissões: uma é a que ela escolheu, e a outra é a de crítico de cinema. De fato, o cinema é algo tão

---

<sup>24</sup> Iden

<sup>25</sup> Iden

<sup>26</sup> AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, 2003

importante em nossas vidas que todos queremos opinar, e todos nos sentimos no direito de julgar um filme, um diretor, uma obra completa cinematográfica.

Ao opinarmos sobre um filme, aplicamos sobre ele um determinado critério de julgamento. Normalmente, esses critérios de julgamento que se colocam como válidos para a apreciação crítica, que são referenciais arbitrários, são extraídos não do conjunto da obra de arte como criação artística, mas das preferências pessoais dos críticos. A pergunta que se faz é: esses critérios podem ser válidos para configurar o que uma fita verdadeiramente representa?

Outra pergunta que costuma se fazer é sobre a autoridade da crítica. Qual a pessoa mais apta a desempenhar o papel de crítico de cinema, o jornalista ou o próprio cineasta? Sendo um ou outro, o fato é que o exercício da crítica de cinema, no Brasil e no mundo, tem mudado sistematicamente ao longo desses anos.

Etimologicamente, a palavra “crítica” vem do grego *krino*, que significa escolher. Ela dá origem a duas outras palavras: crise e critério. Percebe-se aí, que é exatamente por causa da primeira palavra que a crítica costuma ter um sentido negativo, assim como a palavra crise. Essa interpretação faz com que se esqueça o sentido mais forte da palavra, que significa antes de tudo “escolher” (BARROS, 2001).

Dessa forma, a melhor conotação para criticar, seria entrar em crise. Propor critérios que antes não existiam, inventar o novo (BARROS, 2001). O filósofo Imbert atribui a Platão a origem formal do exercício crítico, quando o filósofo grego afirmou:

*“a poesia, quer se inspire numa espécie de loucura ou nalgum furor divino, é irracional e, por se afastar da verdade, resulta não só inútil para o ensino, mas também perigosa para os costumes. O poeta imita coisas que, por sua vez, são cópias degradadas das idéias absolutas: assim, a arte literária é um inferior, que se casa com um inferior e cria filhos inferiores”*

Na imprensa, o aparecimento da crítica remete às sociedades européias do século XVII, com o surgimento do jornalismo literário, na forma específica de crítica pública, voltada inicialmente para a esfera dos costumes, valores e comportamentos da burguesia. O público desse tipo de jornalismo crítico era composto, sobretudo, pela camada culta da alta burguesia, além de profissionais autônomos e parte da nobreza.

A crítica de cinema, especificamente, surgiu no momento em que esse poderoso veículo de idéias tornou-se parte da cultura de massa, e teve célebres representantes em todo o mundo, até pouco tempo. Fala-se muito no desaparecimento da crítica de cinema nos jornais, revistas e mesmo veículos especializados do gênero. E a afirmação se estende aos profissionais.

Para comprovarmos tal informação, é preciso antes saber como era a crítica de cinema, como os críticos tão aclamados do passado construíam seu pensamento sobre a obra cinematográfica, para poder então dizer o que é feito hoje, e o que precisa ser mudado para que se produza crítica de qualidade.

## No mundo

A crítica de cinema teve seus representantes mais notáveis, sem dúvida, na França. Certamente, países como Itália, Alemanha e EUA também tiveram bons representantes, mas os franceses, talvez por serem criadores da *sétima arte*, foram os que mais se destacaram, tanto na produção cinematográfica quanto na crítica. Nomes como Jean Renoir, Jean-Luc Goddard e François Truffaut figuram entre os mais importantes do cinema não só na França, mas são reconhecidos no mundo inteiro.

Segundo Paulo Emílio<sup>27</sup>, o desprezo por Hollywood, tão comum na França, não é manifestado pela crítica cinematográfica\_ que sempre teve interesse pelo filme americano\_ e sim por aqueles que têm o hábito de examinar com irônica complacência tudo o que vem da América:

*“O conteúdo intelectual e moral é quase sempre mais evidente nos filmes franceses do que nos americanos. A crítica francesa, por um lado, irrita-se com as doses de inteligência, necessariamente moderadas por dirigirem-se ao grande número, e por outro lado tende a superestimar o conteúdo do pensamento implícito nos filmes americanos”.*

---

<sup>27</sup> *As mutações de Hitchcock*, crítica publicada no Suplemento Literário em 22/06/57

Segundo o crítico francês François Truffaut<sup>28</sup>, ao contrário do americano, o crítico francês se considera um justiceiro, rebaixa o poderoso e eleva o fraco. Sempre preocupado em justificar sua existência (em primeiro lugar para si mesmo), sente um intenso desejo de ser útil.

O crítico americano geralmente sai de uma faculdade de jornalismo<sup>29</sup>. É visivelmente mais profissional que o francês e, por causa da enorme difusão dos jornais nos EUA, é bem pago, e isso, segundo Truffaut, é um ponto importante. Os americanos preferem, em detrimento da produção nacional, filmes europeus, o que na opinião dos *hollywoodianos*, é um desperdício, pois atingiria somente os intelectuais e universitários.

Há um fundo de verdade nessa censura. Costuma-se preferir o que vem de fora, não somente devido ao exotismo mas, sobretudo, porque a ausência de referências pessoais aumenta o prestígio de uma obra, conforme identifica Truffaut (1975).

O crítico e diretor<sup>30</sup> conta que precisou viver na América por um tempo para entender porque Hitchcock era tão subestimado naquele país:

*“O dia inteiro na TV americana, só se vêem assassinatos, brutalidades, suspense e sangue. Trata-se do mesmo material de Psicose, e por causa disso posso entender o que uma comédia italiana, uma história de amor francesa ou um filme intimista tcheco trazem para essa América violenta”*

O pós-guerra francês foi bastante proveitoso em produções e críticas cinematográficas. A questão central dessa crítica é a da “vocação realista” do cinema, não exatamente como propagação de uma visão correta e fechada do mundo, mas como maneira de olhar, que desconfia da montagem e da argumentação excessiva<sup>31</sup>.

A respeito da crítica francesa do pré-guerra, Truffaut considera que ela foi muitas vezes condescendente a respeito de Abel Gance<sup>32</sup> ou Jean Renoir, e deliberadamente

---

<sup>28</sup> TRUFFAUT, François, 1975

<sup>29</sup> Iden

<sup>30</sup> Iden

<sup>31</sup> XAVIER, Ismail. *In* O cinema, André Bazin

<sup>32</sup> Cineasta francês



crítica a respeito de Marcel Pagnol<sup>33</sup> e Sacha Guitry<sup>34</sup>, ambos acusados de não fazer filmes, mas “teatro filmado”.

Truffaut explica que, contra essa atitude “antipoética” da crítica oficial, é que se ergueu, no início dos anos 50, o grupo dos *jeunes critiques*, que se manifestavam nos *Cahiers du Cinéma*<sup>35</sup>. A partir de 1950, esses jovens críticos tornaram-se diretores de cinema, agrupados sob a denominação *Nouvelle Vague*<sup>36</sup>. Fizeram filmes íntimos e pessoais, que já carregavam algum tempo dentro de si. Esse grupo foi liderado por François Truffaut.

É inegável o legado deixado por André Bazin e Truffaut à crítica de cinema\_ e no caso de Truffaut, em termos de cinema propriamente dito, chegando a ganhar o Oscar uma vez. Não é desnecessário um aprofundamento na história dessas duas personalidades francesas do cinema.

## André Bazin

Em termos de cinema e fotografia, era impossível ignorar Bazin. Nos anos 40 e 50, conduziu a análise do filme a outro patamar, proferindo palestras em cineclubes e escrevendo artigos em revistas (entre elas a católica *Sprit* e os *Cahiers du Cinéma*). Começou a escrever em 1943, na *Écho des Étudiants*. Era um intelectual católico de esquerda<sup>37</sup>.

Ensaísta, Bazin expôs suas idéias quase sempre a partir de questões levantadas por um filme, um cineasta ou um conjunto de obras. Sempre em contato direto com a atualidade e atento às novidades, foi Bazin que, diante do impacto de *Cidadão Kane* e do cinema norte-americano no fim da II Guerra, trouxe a mais rica formulação crítica capaz de dar sentido às transformações em andamento<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> Iden

<sup>34</sup> Iden

<sup>35</sup> Importante revista de cinema francesa, fundada em 1951 por André Bazin. Publicação mensal, nela encontravam-se os melhores ensaios, críticas e entrevistas sobre cinema, uma inclusive com o cineasta brasileiro Glauber Rocha.

<sup>36</sup> Movimento do cinema francês em que a ideologia era a “política do autor”

<sup>37</sup> TRUFFAUT, François, 2005

<sup>38</sup> XAVIER, Ismail. *In* O cinema, André Bazin

Bazin subverteu radicalmente a questão da montagem e do “específico filmíco”, ultrapassando lugares-comuns sobre as relações entre o cinema e o teatro. Flexível, sua marca era o exercício da crítica que evitava simplesmente aplicar pressupostos ideológicos, apostando no olhar, na sensibilidade, talentos que soube transportar à sua escrita de forma admirável.

Na época de Bazin, os críticos iam assistir aos filmes na estréia mesmo, junto com o público. O crítico não escrevia seu artigo por intermédio do *release*<sup>39</sup>, e sim a partir do que via. Ficar misturado ao público não significa que Bazin concordasse com ele, ou que levasse em conta as sensações do público na hora de escrever. A citação abaixo descreve bem sua opinião com relação ao papel do crítico<sup>40</sup>:

*“A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o lêem, o impacto da obra de arte”*

Bazin morreu cedo demais<sup>41</sup>, mas em 1958 já havia deixado sua marca no pensamento daqueles que delineariam os anos 60, contribuindo para a “política dos autores” liderada pelos *Cahiers*. Soube se dar a todos com enorme dedicação. O caso mais marcante foi o de Truffaut, que Bazin tirou do reformatório, adotou e conduziu para uma vida totalmente nova, como escritor e posteriormente cineasta.

## **François Truffaut**

“Aos quinze anos, fiquei internado no Centro de Menores Delinquentes em Villejuif, tendo sido detido por vagabundagem”<sup>42</sup>. É com essas palavras que Truffaut se define.

Nascido em 1932, Truffaut começou a freqüentar as salas de cinema aos sete anos de idade. Abandonou a escola aos 14, e já em 1947, então com 15 anos, fundou o cineclubes *Cercle Cinémane*. Foi nessa época que conheceu André Bazin, seu maior amigo e protetor.

<sup>39</sup> Material enviado à imprensa com o resumo da obra ou evento

<sup>40</sup> BAZIN, André, 1991

<sup>41</sup> Op. Cit 38

<sup>42</sup> TRUFFAUT, François, 2005, p. 25

Truffaut escreveu sua primeira crítica em 1953, publicada nos *Cahiers du Cinéma*, intitulada “Uma certa tendência do cinema francês”. Nela, admite a influência de diretores como Jean Vigo<sup>43</sup>, Renoir<sup>44</sup>, Hitchcock<sup>45</sup> e Rossellini<sup>46</sup> sobre sua obra. Mas a grande influência em sua vida foi mesmo de Bazin, que a partir de 1953, o incentivou a escrever, e segundo ele lhe prestou um grande favor<sup>47</sup>:

*“A necessidade de analisar o próprio prazer e descrevê-lo, se não nos faz passar do amadorismo ao profissionalismo, nos leva ao concreto, esse lugar mal definido onde o crítico está situado”*

Truffaut<sup>48</sup> sentia uma grande necessidade de entrar nos filmes e o conseguia aproximando-se cada vez mais da tela para distanciar-se da platéia. Rejeitava os filmes de época, de guerra e de faroestes; por eliminação, restavam os policiais e os filmes de amor, que de acordo com ele, era o melhor tema para um ou mil filmes. Não se identificava com os heróis, e sim com os personagens em situação de inferioridade, mais especificamente com os que estavam errados.

O primeiro estágio de sua cinefilia consistia em ver muitos filmes. Num segundo estágio, anotava o nome do diretor quando saía do cinema. Num terceiro estágio, revia freqüentemente os mesmo filmes. Passou, então, a determinar os filmes que via em função do diretor.

Em sua carreira de escritor, explicou como um mesmo filme é visto de forma diferente quando se é cinéfilo, jornalista ou cineasta. Em autocrítica, achava que não havia esnobismo em suas predileções. Sabia que, comerciais ou não, todos os filmes eram comercializáveis.

Ele não sabe dizer em que momento de seu amor pelo cinema decidiu se tornar crítico ou diretor. Sabia apenas que queria se aproximar cada vez mais do cinema. Estreou, de qualquer modo, seu primeiro longa-metragem, *Os Incompreendidos*, em 1959, que ganhou o Festival de Cannes. Em 1973 ganhou o Oscar de melhor filme

<sup>43</sup> Cineasta francês que teve sua biografia escrita por Paulo Emílio

<sup>44</sup> Cineasta francês, o melhor na opinião de Truffaut

<sup>45</sup> Diretor americano, especialista em filmes de suspense, como o famoso *Psicose*

<sup>46</sup> Um dos mais importantes diretores italianos, mais conhecido pelo filme *Roma, Cidade Aberta*

<sup>47</sup> TRUFFAUT, François, 1975

<sup>48</sup> Iden

estrangeiro com *A Noite Americana*. Dirigiu mais de vinte filmes e escreveu dezenas de roteiros para outros diretores franceses.

Não ficou somente por trás das câmeras. A convite de Steven Spielberg, atuou em 1977 em *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*, onde interpretava um cientista francês. Escreveu diversos livros, entre eles *Os filmes de minha vida* e *O cinema segundo Hitchcock*.

Uma vez diretor de cinema, se limitava a comentar o trabalho de seus novos colegas de profissão, fugindo das críticas. Segundo ele<sup>49</sup>, foi o primeiro momento feliz de sua vida porque finalmente estava fazendo o que gostava:

“Assistia a filmes, falava deles e mais, sendo pago por isso. Eu era um crítico feliz”.

## No Brasil

A crítica cinematográfica, segundo registros de Paulo Emílio Salles Gomes<sup>50</sup>, teria sido introduzida no Brasil ainda no fim do século XIX, por Arthur Azevedo. Paulo Emílio, na maioria dos artigos que escrevia, lembrava da importância de uma cinemateca brasileira.

Hoje, o que temos de memória cinematográfica não chega a 20% do que realmente se produziu no país. Conseqüentemente, torna-se difícil saber com exatidão a data em que foi escrito, e como era esse artigo, que marca o início de uma das atividades mais comentadas e “criticadas”, a de crítico de cinema.

Ainda segundo Paulo Emílio<sup>51</sup>, é a partir de 1911 que a crítica de costume começa a despontar, em pontos isolados do país, de modo despretensioso, mas eficiente. Bem ou mal, o cinema sempre foi um tema pertinente nos periódicos brasileiros; até alguns veículos especializados já começavam a aparecer no início do século.

<sup>49</sup> TRUFFAUT, François, 1975

<sup>50</sup> *Literatura cinematográfica*, crítica publicada no Suplemento Literário em 27/07/57

<sup>51</sup> SALLES GOMES, Paulo Emílio, 1986

A *Scena Muda*, editada a partir de 1921, foi a revista que melhor expressou os tempos áureos do cine-romance. Nos primeiros anos não se caracterizava exatamente com uma revista para cinéfilos. Na realidade, ela trazia resumos dos filmes, como se fossem romances ilustrados.

A revista servia como primeiro contato dos espectadores com a história que seria vista nas salas de cinema. A leitura da revista, no entanto, não garantia a ida ao cinema. Algumas pessoas ficavam realizadas apenas com a leitura. “Essa literatura imprecisa, e de gosto tão duvidoso tem muito valor para os estudiosos de cinema”<sup>52</sup>.

*Paratodos* e *Selecta* eram as revistas que mais se interessavam por cinema em 1923. Contudo, o desprezo de alguns jornalistas e editores desses veículos pelo cinema brasileiro era claro. “Esse fantasma que é a cinematografia nacional, sem artistas, sem técnicos, sem diretores de cena, sem estúdios, e finalmente sem dinheiro”<sup>53</sup>, referiu-se Mário Behring, editor principal de *Paratodos*, em 1924. “Seria melhor que não existisse”<sup>54</sup>, completou Paulo Lavrador, editor da *Selecta*, no mesmo ano.

Antagonicamente, enquanto difundiam essas idéias, as duas revistas transformavam-se nos maiores veículos da primeira campanha contínua e sistemática em favor do cinema brasileiro de ficção. Isso se tornou possível devido ao liberalismo dessas publicações, somado à paixão com que alguns jovens se dispuseram a lutar pelo cinema no Brasil.

O jornalista Pedro Lima criou a primeira seção permanente dedicada ao cinema brasileiro na *Selecta*, tendo iniciado sua carreira de jornalista cinematográfico em 1917. Juntamente com Ademar Gonzaga, na *Paratodos* \_ ambos mais tarde na *Cinearte*<sup>55</sup> \_ procurou orientar a ação de grupos em geral jovens espalhados pelo país.

Segundo Paulo Emílio (1986), é a partir deste momento que se manifesta uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica:

---

<sup>52</sup> SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Palavras e imagens*, crítica publicada no Suplemento Literário em 28/09/57.

<sup>53</sup> SALLES GOMES, Paulo Emílio, 1986

<sup>54</sup> Iden

<sup>55</sup> Importante revista de cinema do Brasil

“As informações e os vínculos fornecidos por essas revistas (*Selecta e Paratodos*), o incentivo ao diálogo e da propaganda, teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar de um movimento de cinema brasileiro”

Canuto Mendes de Almeida fez críticas de cinema em jornais e, em 1931, é o autor do primeiro livro importante sobre cinema publicado no Brasil, *Cinema contra cinema*.

Para Glauber Rocha, os críticos eram marginais dentre os intelectuais que, desde 1922 a 1930, se destacaram nas letras, artes plásticas e sonoras. “A crítica tratando de cinema se libertava do provincianismo típico de nossas revistas e suplementos de arte”<sup>56</sup>. Glauber Rocha, apesar de ter ele mesmo desempenhado o papel de crítico, foi um dos que mais questionou essa função no cinema brasileiro.

Na época de Glauber Rocha, Paulo Emílio e Almeida Salles, os críticos de cinema começavam sua carreira normalmente nos jornais estudantis. Iam subindo gradativamente até chegar aos suplementos dos grandes jornais ou a páginas de revistas especializadas. Ganhavam muito pouco e esse dinheiro não dava para fazer a assinatura de revistas consideradas por Glauber<sup>57</sup> fundamentais: *Cahiers du Cinema*, *Teleciné*, *Cinema Nuovo*, *Sight and Sound* e *Films and Filming*.

É hora de conhecer um pouco mais esses grandes nomes da crítica brasileira: Paulo Emílio, Almeida Salles e Glauber Rocha.

## Paulo Emílio

“A cinemateca de São Paulo era catedral, Paulo Emílio Salles Gomes, o papa” (GLAUBER ROCHA, 1981).

Paulo Emílio é conhecido como “homem de cinema”. Nasceu no dia 17 de dezembro de 1916 em São Paulo. Foi para a França ainda muito jovem, devido a

---

<sup>56</sup> ROCHA, Glauber, 1981

<sup>57</sup> Iden

circunstâncias políticas e culturais, e lá escreveu seu primeiro livro, a biografia de Jean Vigo.

Em 1960, Paulo Emílio escreveu amplamente sobre o cinema francês contemporâneo na sua seção em O Estado de S. Paulo, o Suplemento Literário. Suas críticas neste veículo eram bastante variadas e interessantes, mas a maioria tinha um ponto em comum: um imenso interesse pela cinematografia brasileira. Alguns destes artigos foram posteriormente reunidos em dois livros: Crítica de Cinema no Suplemento Literário, volumes I e II.

A importância que ele dava à situação do cinema brasileiro, à formação de uma cultura cinematográfica e à preservação dos filmes foi de suma importância para o desenvolvimento do cinema no Brasil. Ninguém lutou tão bravamente por uma cinemateca, por bons filmes, por boas críticas de cinema quanto ele<sup>58</sup>:

*“Não se faz bom cinema sem cultura cinematográfica, e uma cultura viva exige simultaneamente o conhecimento do passado, a compreensão do presente e uma perspectiva para o futuro. É impossível imaginar escolas de cinema sem os serviços prestados por uma Cinemateca”*

Seus artigos não eram críticas propriamente ditas de algum filme ou diretor. Ele não se limitava à obra, ou ao autor. Permitia-se discutir sobre um personagem, ou sobre uma obra inteira de um determinado diretor e, às vezes, seus artigos nada tinham a ver com cinema.

Independente do conteúdo, suas críticas traziam elogios quando o mereciam. Ele buscava sempre fazer uma verdadeira análise, não só da obra, mas do contexto. Sempre se preocupava em passar para o leitor as informações do mundo cinematográfico que julgava pertinentes.

Em *O Ópio do povo*<sup>59</sup> ele revela ao leitor um mecanismo cambial que, em 1954, autorizava as companhias americanas a exportarem para os EUA 70% dos lucros obtidos com a exibição de seus filmes no Brasil. Em tom de denúncia, ele convida o leitor a se indignar com ele pela precária situação do cinema brasileiro. “Existindo

<sup>58</sup> SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Funções da Cinemateca*, crítica publicada no Suplemento Literário em 23/03/57.

<sup>59</sup> Crítica publicada no Suplemento Literário em 01/06/57.

cinematograficamente quase só como mercado, não seria de admirar que nossas leis admitissem e protegessem essa situação de fato”<sup>60</sup>.

Sempre eximiu o cinema de qualquer forma de dominação ideológica. Segundo ele, os empresários, que procuram reduzir ao máximo os riscos (e no caso do cinema o risco reside no conteúdo intelectual, moral ou social dos filmes), esforçaram-se em somente difundir idéias, sentimentos ou formas de comportamento já aceitas de modo generalizado.

Sabia reconhecer, e assim tecia elogios com freqüência a seus colegas de profissão. Em *Primazia Mineira*<sup>61</sup>, faz o seguinte comentário sobre Ciro Siqueira, em sua crítica ao filme *Sindicato dos Ladrões*:

*“Ciro entrou para o debate solidamente preparado. Não só conhecia admiravelmente bem o filme, como tomou conhecimento das principais razões da crítica internacional. Documentou-se sobre os acontecimentos reais que inspiraram o filme, levando a pesquisa a um terreno sociológico mais amplo, o da compreensão das características específicas do operariado das docas de Nova York. O crítico nos leva à conclusão que merece suas preferências e que não deixa de ter consciência”.*

## Almeida Salles

*“Nós que escrevemos sobre cinema temos a reputação, em geral justificada, de fazê-lo muito mal. Almeida Salles é no Brasil a mais brilhante exceção a essa melancólica regra” (Paulo Emílio).*

Francisco Luiz Almeida Salles foi um dos mais notáveis críticos de cinema no Brasil, entre 1949 e 1966, época em que o nível da qualidade de quase tudo que se produzia no país era superior. O “Presidente”, como era chamado pelos amigos, por inúmeras vezes ter presidido a Cinemateca Brasileira, assistia a todos os tipos de filmes. Era um espectador onívoro não apenas por obrigação, mas, sobretudo, por

---

<sup>60</sup> Iden

<sup>61</sup> Crítica publicada no Suplemento Literário em 31/08/57



paixão. Paixão que se transforma em ódio somente diante de filmes panfletários, rebuscados e fricoteiros<sup>62</sup>.

Nasceu em 1912 em Jundiaí. Passou a infância na cidade natal, onde seu pai montou um pequeno cinema, chamado Rink. Coursou a faculdade de direito do Largo do São Francisco e em 1932 fugiu de casa para inscrever-se num batalhão da revolução paulista contra Vargas.

Na década de 50, morou no Hollywood Roosevelt, viu a coleção de quadros do ator Edward G. Robinson em San Francisco e esteve no enterro de Humphrey Bogart.

Numa época em que os cineclubes desempenhavam o verdadeiro papel de escolas de cinema Almeida Salles, autodidata em cinema, cumpria a missão de iniciador à linguagem cinematográfica. Convicto da necessidade em formar a capacidade crítica do público, o ajudava a compreender como processos técnicos podiam transformar-se em estéticos, dando ao filme o caráter de obra de arte<sup>63</sup>.

A verdadeira conversão de Almeida Salles ao cinema brasileiro foi com *O Cangaceiro*, no final de 1958. “O cinema que temos não é o que desejaríamos fazer, mas aquele que é feito”<sup>64</sup>. Tendo saído do Brasil em 1962 e assim da militância crítica, quando retorna, Almeida Salles encontra outro retrato do Brasil.

Em coerência com o grosso da produção americana, exibida regularmente nos cinemas brasileiros, o cinema norte-americano ocupa mais de um terço da obra crítica de Almeida Salles. Seu gosto pelo *western*, segundo ele o gênero épico por excelência e americano como nenhum outro, torna difícil selecionar as análises do crítico, sempre apaixonadas e líricas.

Em ralação ao cinema estrangeiro, sua obra crítica descobre duas cinematografias na época emergentes: a japonesa e a sueca. Até então completamente desconhecidas do grande público, despertou a consciência de toda uma geração de espectadores, que aprenderam, por intermédio de Almeida Salles, a admirar um Kurosawa<sup>65</sup> ou um Bergman<sup>66</sup>.

---

<sup>62</sup> AUGUSTO, Sérgio. *In* Cinema e Verdade, Francisco Luiz de Almeida Salles

<sup>63</sup> BENDER e LAURITO. *In* Cinema e Verdade, Francisco Luiz de Almeida Salles

<sup>64</sup> ALMEIDA SALLES, Francisco Luiz, 1988

<sup>65</sup> Akira Kurosawa, diretor japonês.

<sup>66</sup> Ingmar Bergman, diretor sueco.

Da produção nacional que se tem notícia, nada escapa a Almeida Salles: preocupa-se em informar o leitor sobre os filmes que estão sendo produzidos, e fala antes do reconhecimento da crítica oficial.

A contribuição de Almeida Salles como crítico, ao longo de 16 anos, esteve presente principalmente no combate ao preconceito contra o cinema, freqüente entre os intelectuais brasileiros, que o consideravam mera diversão, sem maior qualificação artística<sup>67</sup>.

Almeida Salles faz falta:

*“Há muito tempo que nossos jornais carecem, em suas colunas de cinema, de alguém com a sensibilidade, a acuidade e a elegância estilística de Almeida Salles”<sup>68</sup>*

## **Glauber Rocha**

*“Cineasta, crítico, ensaísta, poeta, desenhista e escritor autodidata.(...) Glauber Rocha não fez em sua obra distinção entre teoria e prática” (JACQUES AUMONT, 2003).*

Sempre muito empenhado no combate pelo cinema que gostaria de ver realizado, Glauber Rocha já era uma personalidade influente, ainda que com apenas 24 anos. Era difícil encontrar quem não fôra alvo de um comentário seu, de apaixonado elogio ao ataque, em sua avaliação de cineastas, críticos e produtores. Apesar do uso abusivo de adjetivos, Glauber Rocha sabia se servir deles para transmitir sua opinião a respeito dos filmes, sem com isso impor suas idéias ao leitor.

Lutava pela atualização dos critérios da crítica, que deveriam partir da análise econômica do cinema. Como a maior parte da crítica era colonizada, segundo ele, o público sempre recebia informações falsas sobre o cinema brasileiro. “Enfrentamos ao mesmo tempo a crítica, o público, os distribuidores, a censura e a sabotagem geral dos intelectuais colonizados”<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> CALIL, Carlos Augusto. *In* Cinema e Verdade, Francisco Luiz Almeida Salles.

<sup>68</sup> AUGUSTO, Sérgio. *In* Cinema e Verdade, Francisco Luiz Almeida Salles

<sup>69</sup> ROCHA, Glauber, 1981

Acumulando as duas funções de cineasta e crítico de cinema, Glauber buscava o tempo todo uma melhor forma de se fazer crítica de cinema no Brasil. Sabia que a crítica era importante para que o público viesse finalmente a aplaudir os filmes nacionais, mas insistia que esta continuava a “esculhambar” o cinema nacional e a elogiar os filmes estrangeiros<sup>70</sup>:

*“Quando ia ao cinema para conhecer cinema, para me informar, me agradavam os filmes americanos, os italianos, etc. Mas com o tempo e com o amadurecimento político, todo o cinema burguês não me interessa mais”*

Glauber defendia que o cinema brasileiro precisava de crítica capaz de fazer uma análise histórica dos filmes, se esquivando do tradicional “é bom, é ruim, é acadêmico, é vanguardista”<sup>71</sup>.

*“A única crítica conseqüente para o cinema nacional é a crítica histórica, econômica, cultural e lingüística, mas infelizmente Walter da Silveira, Paulo Emílio Salles Gomes, Ciro Siqueira, Francisco Luiz de Almeida Salles, Fritz Teixeira de Salles, José Sanz, não tiveram grandes herdeiros até hoje”*

Glauber comenta a qualidade da crítica brasileira<sup>72</sup>:

*“Filme é criticado assim: a história é contada, depois é comentado o conteúdo, o trabalho dos atores e a contribuição do diretor. Têm alguns caras por dentro, mas a maioria é burríssima. O mal, felizmente, não é brasileiro. Tirando a turma dos Cahiers du Cinema, a turma do Cinema e Film (Itália), Jay Cox (Time), o resto é um deserto absoluto”.*

Glauber considerava que para um novo cinema, deveria haver uma nova crítica. Para ele<sup>73</sup>, aquela que existia em sua época devia morrer junto com a chanchada:

*“São as viúvas de Hollywood e que não devem continuar a escrever sobre coisas que não são capazes de entender. Em grande parte são cineastas frustrados e*

---

<sup>70</sup> Iden

<sup>71</sup> Iden

<sup>72</sup> Iden

<sup>73</sup> ROCHA, Glauber, 1981

*fracassados e tentam julgar uma coisa que não foram capazes de realizar. Por essas e outras eu acredito na inteligência do público e não acredito na inteligência do crítico”*

### **As transformações no jornalismo cultural e na crítica**

“Crítica de cinema no Brasil não existe mais”<sup>74</sup>, disse Almeida Salles. De fato, ele não está errado. Crítica de cinema, como era feita na época em que ele, Paulo Emílio e Glauber Rocha escreviam, existe apenas na lembrança ou nos livros, jornais, arquivos.

Naquela época, publicavam-se ensaios, verdadeiras análises críticas sobre os filmes, autores, obras, e tudo o que estava relacionado a cinema. Uma certa veia ensaística, que permitia mergulhos mais profundos, ficou estrita a espaços autorias assinados por colunistas. (RODRIGUES, 2001).

Nas últimas décadas, o jornalismo cultural passou por um processo de empobrecimento e banalização que acabou por contaminar a maioria dos cadernos culturais do país (MORCAZEL, 2001). A indústria cinematográfica se intensificou de tal forma que apenas o leque de filmes em cartaz já é mais do que suficiente para preencher as páginas (cada vez mais escassas) dedicadas ao cinema em jornais e revistas.

No Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, os principais pólos da crítica de cinema no Brasil, os suplementos eram dirigidos por escritores, e não por jornalistas. Os suplementos tinham como função o debate, a exposição de idéias e a formação cultural. Esses importantes meios de veiculação das críticas de cinema converteram-se em veículos de informação sobre o que está saindo no mercado editorial, razão pela qual os divulgadores e as editorias passaram a ter mais força nas pautas.

Em torno dos anos 70, vários foram os fatores que fizeram com que os suplementos e revistas passassem por uma profunda transformação: em primeiro lugar, houve a chamada “crise do papel”, que elevou o preço do produto. Em segundo lugar, houve uma renovação, que fez com que o Jornal do Brasil inaugurasse outro tipo de suplemento, adotando o modelo americano da resenha, sendo seguido posteriormente por outros jornais.

---

<sup>74</sup> ALMEIDA SALLES, Francisco Luiz, 1988

A função da resenha é dar ao leitor apenas uma noção do conteúdo da obra; tem caráter mais de informação. Segundo Sant'Anna<sup>75</sup>, ela atende às demandas do mercado; quer expor o filme ao público, tirando do grupo fechado de amantes do cinema e exibindo-o aos demais:

*“Mas a resenha acabou caindo num compadrismo, assinada por pessoas praticamente desconhecidas, justificando-se que se indicasse no rodapé qual a qualificação do autor daquele texto”*

O termo resenha ainda não se generalizou no Brasil, persistindo o emprego da palavra “crítica” para designar os textos que cumprem essa função.

Historicamente, a apreciação dos produtos culturais começa na imprensa brasileira pelas áreas artísticas tradicionais: literatura, teatro, música, artes plásticas. Na medida em que os jornais e revistas, até o início do século XX, destinavam-se a uma parcela restrita da população, a crítica propriamente dita podia ser feita com certa profundidade. Como o público leitor dos periódicos era o mesmo público consumidor das obras de arte, havia espaço para a publicação de matérias bem elaboradas, cujo objetivo primordial era a análise da obra de arte em si, e não a orientação para seu consumo.

De acordo com José Marques de Melo<sup>76</sup>, quando o jornalismo atinge a escala industrial e com o aumento do público leitor, a partir de 1930, iniciam-se novos caminhos para a apreciação dos bens culturais. A mudança ocorre tanto na forma como no conteúdo \_ passa-se a analisar agora não a obra de arte (que se dirigia às elites), mas sim os novos produtos da indústria cultural, produtos destinados ao consumo em massa, desta forma justificando-se a obediência às leis da produção em escala.

Desaparece a crítica estética, dedicada a esclarecer o sentido da obra e situá-la no contexto histórico, surgindo em seu lugar a resenha, caracterizada por ser um breve comentário, mais simplificada e superficial. A crítica exigia diferentes métodos e critérios que tornavam seu resultado inconcebível dentro do exercício periódico e regular do jornal, e inviável no próprio sentido do jornalismo, que é informativo, ocasional e leve.

<sup>75</sup> SANT'ANNA, Affonso Romano, 2001

<sup>76</sup> MELO, José Marques, 1984

Segundo Melo<sup>77</sup>, alguns dos elementos que se encontram nas nossas resenhas são: um nariz de cera; algumas notas sobre o autor, inclusive seus trabalhos passados; algumas anedotas; e no final, um juízo pessoal, de acordo com o critério de gosto e sensibilidade do crítico.

Todd Hunt atribui uma lista de funções que a resenha deve cumprir:

1. Informa, oferecendo conhecimento sobre o que está em circulação no mercado cultural e sobre a natureza e a qualidade da obra.
2. Eleva o nível cultural, despertando muitas vezes o senso crítico.
3. Aconselha o consumidor, fazendo-o recusar os produtos de baixa qualidade.
4. Estimula e ajuda os artistas, elogiando o bom desempenho ou enfatizando falhas e imperfeições.
5. Define o que é novo, distinguindo os produtos tradicionais dos lançamentos.
6. Documenta para a história, permitindo reconstituir momentos de uma atividade que é efêmera por natureza.
7. Diverte, entretendo o leitor.

Já a crítica, envolveria outros componentes, com o intuito de aprofundar o estudo da obra em questão. De acordo com Flávio Aguiar<sup>78</sup>, a crítica deve ter no mínimo quatro operações básicas:

- Paráfrase: consiste na reprodução da obra de acordo com a memória do crítico
- Análise: leva em conta os elementos internos do filme, como tempo, espaço, personagens, foco narrativo ou dramático, etc.
- Interpretação: relaciona a obra com outras obras ou eventos que possam melhor caracterizá-la. Depende do conhecimento, das experiências e das vivências do próprio crítico.

---

<sup>77</sup> Iden

<sup>78</sup> As questões da crítica literária

- Comentário: compreende tudo aquilo que vem de fora da obra (informações biográficas, políticas, sociais, de hábitos e costumes, de produção editorial, etc), mas que pode ajudar a contextualizá-la em seu tempo.

Para Flora Bender e Ilka Laurito<sup>79</sup>, há certas exigências que constituiriam as balizas do juízo crítico:

- Exposição exaustiva do tema
- Direção colada à fita
- Continuidade, observando-se o emprego não arbitrário dos recursos de linguagem, o enquadramento funcional e a angulação sempre significativa e nunca gratuita e de puro enfeite.
- Valorização do tema por meio dos recursos de duração, cenografia, luz, som, tudo confluindo para explicitá-lo plenamente.

Não há consenso quando se trata de discutir como deve ser feita a crítica de cinema. Mas todos concordam que a crítica como é feita hoje, com o abuso de adjetivações, com os muitos exageros, “aos amigos, a tolerância, e aos inimigos, a mais absoluta severidade”<sup>80</sup>, tem que ser mudada.

### **A função da crítica e o conseqüente papel do crítico**

Muitos estudiosos opinam que a crítica deveria desempenhar o papel de intermediário entre o artista e o público, e às vezes isso acontece. Outros pensam que a crítica deve desempenhar um papel complementar, e às vezes isso acontece. Mas na realidade, na maior parte do tempo, o papel da crítica fica deslocado, é apenas um entre outros elementos.

---

<sup>79</sup> In Cinema e Verdade, Francisco Luiz Almeida Salles

<sup>80</sup> SQUEFF, Enio, 2001

A atitude de diversos diretores, quando se queixam dos produtores, distribuidores, financiadores e críticos, e simultaneamente quando proclamam seu amor pelo público, soa falsa e mesquinha. “O verdadeiro adversário a ser vencido ou convencido é o público”<sup>81</sup>. A vontade das pessoas em ver ou não um filme é mais forte que o poder de persuasão da crítica.

Assim, há quem fale, contra os críticos, que quem está com a verdade é o público. Se há alguém que errou mais que os críticos, durante toda a história do cinema, foi o público. A lista de tolices aplaudidas, e hoje totalmente esquecidas, é bem maior do que os sucessos que sobreviveram<sup>82</sup>.

Como sempre houve um desentendimento entre a crítica e o público, optou-se por consagrar uma visível divisão nas páginas dos jornais. O interesse do público é atendido nas entrevistas com atores ou diretores, nas curiosidades sobre as filmagens, etc., enquanto a “voz da crítica” fica segregada em um quadrinho. Essa divisão reproduz nos cadernos culturais o que hoje é feito na primeira página: separa o que é notícia de opinião.

O próprio conceito de notícia, em jornalismo cultural, é problemático. Há um espaço enorme entre o destaque que se quer dar a um filme que está estreando e o espaço que há de fato para ser preenchido com informações. Não há muito que noticiar. Aquilo que deveria ser notícia neutra, separada da crítica, acaba se tornando propaganda do filme. Na verdade, não se está apenas noticiando um filme, em geral, a crítica acaba consagrando o filme desde o início como sucesso de temporada.

É uma distorção pensar que todo esse destaque que se dá ao filme é em prol do interesse do público, porque os jornalistas acabam atendendo ao interesse da indústria cinematográfica<sup>83</sup>. É como se as matérias sobre lucro, bilheteria, Oscar, etc. se encarregassem de justificar o espaço ocupado pela produção do filme.

Muitos críticos acreditam que o jornalismo cultural se tornou um instrumento da indústria cultural. Algo feito mais para se vender do que pra se refletir. Uma

---

<sup>81</sup> TRUFFAUT, François, 2005, p. 34

<sup>82</sup> COELHO, Marcelo. *In* Rumos da Crítica, org. Maria Helena Martins.

<sup>83</sup> Op. Cit 82



característica de *Hard News*<sup>84</sup> está tomando conta dos suplementos culturais, fazendo com que ele se torne apenas um guia de consumo para o leitor.

Esse poderoso predomínio do mercado hoje se associa a uma enorme diversificação do cenário cultural, em que cada fenômeno novo, cada tendência tende a ter vida curta. Num momento em que ficamos sem modismos para defender, a própria crítica vai perdendo seu eixo de valoração.

Se com isso a crítica vai desaparecendo do jornalismo cultural, não é porque os jornais e revistas não a deixam existir, embora pudesse ser feito um jornalismo cultural melhor. É que a própria cultura vai se dissolvendo no âmbito do mercado<sup>85</sup>.

Segundo Truffaut<sup>86</sup>, a crítica contemporânea perdeu quase toda a sua influência, principalmente por causa da televisão:

*“Na época em que o cinema tinha o monopólio das imagens em movimento, a função da crítica era propiciar essas imagens com palavras. Hoje, bastam três trechos mal escolhidos de um filme passados na televisão, principalmente em formato de trailers, para dissipar o mistério visual e decretar o fracasso de um filme”*

Nessas condições, sem mesmo ter se conscientizado disso, a crítica cinematográfica chegou a desempenhar o mesmo papel do movimento ecológico na política: teórico, ineficaz e moralmente indispensável<sup>87</sup>.

Os críticos foram substituídos por repórteres e entrevistadores. É como se houvesse mais interesse no indivíduo que na obra. Hoje, há articulistas, há resenhadores, mas falta referência crítica dentro dos cadernos culturais, como ocorria até os anos 70. É necessária a manutenção de críticos especializados não apenas porque isso tira a atividade do amadorismo, mas porque o crítico é mais do que uma pessoa; é uma instância, uma memória viva e atuante em sua área<sup>88</sup>.

Fala-se muito dos astros do cinema, diretores, produtores, não somente no contexto profissional, mas principalmente fora das telas. Nas margens do mundo

<sup>84</sup> Em jornalismo, notícia importante, com referencial político, econômico e social

<sup>85</sup> Op. Cit 82

<sup>86</sup> TRUFFAUT, François, 2005, p. 75

<sup>87</sup> Iden

<sup>88</sup> SANT'ANNA, Afonso Romano, 2001

cinematográfico, existe uma profissão ingrata, mal conhecida e mal falada: a de crítico cinematográfico.

Uma questão bastante discutida no meio cinematográfico é a de quem teria a autoridade para fazer as críticas de cinema: jornalistas ou cineastas? Melo <sup>89</sup> discorre sobre o assunto:

*“Se de um lado, é recusada essa tarefa ao jornalista sem militância, por outro lado, rejeita-se o exercício dessa atividade por peritos, ou seja, especialistas acadêmicos ou profissionais, pela simples razão de que lhes falta distanciamento e visão de conjunto para estabelecer a relação necessária entre os produtos lançados e as expectativas do público”*

Muitos consideram o crítico uma pessoa de mediação, cujo papel seria esclarecer, explicar, orientar o público no contato com as produções da indústria cinematográfica. Ora são apontados como jornalistas que se improvisaram e se converteram rapidamente em juizes, ora como frustrados que buscaram abrigo nos meios de comunicação para criticar com veemência os que obtiveram êxito<sup>90</sup>.

Truffaut, obviamente já num momento em que produzia filmes, escreveu uma vez um artigo intitulado “Os sete pecados capitais da crítica”<sup>91</sup>, no qual discorria sobre uma série de erros cometidos pelos críticos.

O primeiro deles consistiria em se deleitar na ignorância da história do cinema; como esta está repleta de erros e lacunas, o crítico os copia. Outro seria ignorar não apenas a arte do cinema, mas também sua técnica; segundo Truffaut, os críticos não são obrigados a saber tudo, então não haveria a necessidade de fingirem que sabem.

Outro erro seria o desprezo que demonstram pelas obras alheias, o que segundo Truffaut é fruto de sua total ausência de criatividade, pois, caso contrário, os críticos fariam filmes, e não escreveriam sobre eles. Outro seria querer escrever somente sobre filmes estrangeiros, sem antes conhecer o trabalho de cineastas nacionais.

<sup>89</sup> MELO, José Marques, 1984, p. 132

<sup>90</sup> Iden

<sup>91</sup> TRUFFAUT, François, 2005

Truffaut<sup>92</sup> critica também uma característica do crítico em ser insolente e professoral, querendo dar aos autores conselhos e dicas, sobre os quais ele não teria o menor conhecimento:

*“Os críticos julgam os filmes pelas ‘intenções’ de seus autores. Seu desconhecimento da história e da história do cinema, bem como das condições de roteirização dos filmes e de sua execução, faz com que eles (os críticos) sejam incapazes de remontar às intenções, a menos que estejam evidentes, anunciadas no cartaz na entrada do cinema. A incompetência e o preconceito fazem um belo par. Tratando-se, portanto, de julgar, pelas intenções de cada um, filmes cujas próprias intenções não se consegue apontar”*

Existem vários tipos de crítico. Muitos adoram ironizar, fazer graça para o público, enaltecendo o próprio ego em vez de dar as informações que deveriam ser transmitidas para o leitor. Ironizar, em muitos casos, parece ser o caminho mais fácil para ocultar a própria covardia artística<sup>93</sup>.

Felizmente, nem todos os críticos são assim. Muitos são intelectuais generosos que emprestam a erudição para iluminar as obras, vislumbrar caminhos que às vezes nem o artista consegue enxergar. Defendemos que é a esse tipo de crítica que precisa se dar espaço.

Ser um bom crítico não significa concordar com as opiniões do espectador e se deixar influenciar por ele. É preciso coragem de ir contra o público. Essa atitude pode parecer estranha hoje, em que as pesquisas de opinião e o Ibope determinam em grande parte a linha editorial. Segundo Sérgio Rodrigues, editor do segundo caderno de O Globo, falta um pouco mais de coragem para contrariar o público e depois agrada-lo em cheio. “O público não é nosso senhor. Ele é nosso cliente e nosso foco”<sup>94</sup>.

Humildade é outra característica bastante desejável nos críticos, embora muitos pareçam não ter a possibilidade de desenvolvê-la. O crítico italiano Paolo Gobetti, em

<sup>92</sup> TRUFFAUT, François, 2005, p. 281

<sup>93</sup> MOCARZEL, Evandro, 2001

<sup>94</sup> RODRIGUES, Sérgio, 2001

uma entrevista a Revista do Cinema em 1957, fez uma autocrítica com a intenção de reabrir o debate sobre a revisão do método crítico. Nas palavras de Paulo Emílio<sup>95</sup>:

*“Não é fácil para Gobbeti hoje reler certas frases que ‘desejaria jamais ter escrito’, e ele se pergunta perplexo o que no passado neutralizou sua faculdade crítica a ponto de elevar à categoria de obras-primas alguns filmes soviéticos medíocres e negar o interesse de outros pelo simples fato de terem sido realizados em Hollywood”*

O crítico deve se projetar como ponte, o elo de ligação entre o filme (desde sua concepção até a estréia) e o universo do leitor. A tarefa crítica envolve formular, em nome do público, as perguntas que talvez nem mesmo esse público saiba enunciar, assim como lhe fornecer as respostas<sup>96</sup>.

Isso não significa que o crítico deve se por num lugar mais elevado que o leitor, subestimando seu potencial. O jornalista alemão Joachim Kaiser<sup>97</sup> tem a fórmula para o papel do crítico em relação ao leitor:

*“Não quero considerar o leitor um tonto, um obtuso, um insensível. Mas também o concebo como alguém que não se ocupa profissionalmente se assuntos artísticos. Falo com o leitor como um igual, mas que talvez não esteja tão bem informado a respeito”.*

---

<sup>95</sup> *Primazia Mineira*, crítica publicada no Suplemento Literário em 31/08/57

<sup>96</sup> VASCONCELOS, Sandra. In Rumos da crítica, org. Maria Helena Martins

<sup>97</sup> MELO, José Marques, 1994, p. 17

## Procedimentos metodológicos

Este trabalho consta de duas partes, uma teórica e outra prática. Na parte teórica discutimos a evolução do cinema, a história da crítica no Brasil e no mundo, e os rumos da crítica no Brasil.

A parte prática deste trabalho consiste na análise de alguns exemplares da revista *Veja*, a partir da seleção de matérias publicadas na seção de cinema desta revista. Tomamos como referência as publicações entre 24 de maio de 2006 e 16 de agosto de 2006, somando 13 exemplares. Nem todos continham a seção Cinema, restando destes apenas 10 exemplares a serem analisados.

O procedimento escolhido para analisar os dez exemplares da seção de cinema da revista *Veja* foi a Análise do Conteúdo. Um método essencialmente prático, pois permite uma análise dos fenômenos de comunicação tanto no que tange à quantidade quanto à qualidade das matérias selecionadas.

A análise de conteúdo não é apenas uma técnica, e sim um conjunto de técnicas distintas que permitem ao pesquisador, à sua maneira, investigar seu objeto de estudo<sup>98</sup>. Albert Kientz<sup>99</sup> aponta o jornalismo como o principal campo de atuação da análise de conteúdo:

*“As comunicações de massa, sobretudo a imprensa, constituem hoje o principal campo de utilização da análise de conteúdo, ao ponto desta se tornar sinônimo, ou quase, de análise de imprensa”*

Ainda segundo Kientz<sup>100</sup>, a análise de conteúdo exige do pesquisador:

- **Objetividade:** a pesquisa deve ser realizada de tal forma que a decomposição da mensagem, as categorias utilizadas para classificá-las, as escalas, devem ser definidas com clareza e precisão, de modo que outros pesquisadores consigam fazer a mesma decomposição, a mesma classificação e mesmo escalonamento.

<sup>98</sup> BARROS, TARGINO E MANHÃES

<sup>99</sup> KIENTZ, Albert, 1973, p. 43

<sup>100</sup> Iden

- Sistematização: A análise deve tomar em consideração tudo o que, no conteúdo, decorra do problema estudado, ainda que o pesquisador encontre no decorrer da análise elementos que prejudiquem suas hipóteses.
- Abordagem do conteúdo manifesto somente: com o objetivo de eliminar as idéias a priori e os pré-conceitos do pesquisador, deve-se analisar apenas o que foi efetivamente expresso e não o que se presume.

Kientz<sup>101</sup> afirma que a análise do conteúdo é constituída de cinco etapas:

1. Definição dos objetivos de pesquisa
2. Constituição de um “corpus”, uma seleção do material a ser estudado
3. Decomposição do “corpus” em unidades, extraíndo-os sistematicamente para tratá-los de forma quantitativa
4. Reagrupamento de unidades e categorias, que podem ser agrupadas em novas categorias para facilitar o estudo
5. Tratamento quantitativo, organizando os dados em tabelas ou gráficos

Justificada a escolha da Análise de Conteúdo para a parte prática deste trabalho, iniciaremos um breve histórico da revista *Veja*, justificando igualmente a escolha deste veículo.

### **A escolha da revista *Veja***

As críticas de cinema, ou o que se fala hoje no Brasil sobre cinema podem ser encontradas em jornais, revistas, TV, rádio, enfim, todos os meios de comunicação veiculam matérias sobre cinema, que é um assunto do interesse da maioria das pessoas.

Brunel, Madeléneat e County<sup>102</sup> apontam as revistas como o veículo ideal das críticas de cinema. Segundo eles, enquanto os jornais se empenham em informar novidades, as revistas seriam o melhor meio para a interpretação.

---

<sup>101</sup> Op. Cit 99

As primeiras revistas brasileiras eram, em geral, publicações institucionais e eruditas. É somente no início do século XX que as revistas começam a ganhar definição e espaço diferenciado em relação aos jornais, que passam, naquele momento, por mudanças estruturais, especialmente com a separação do material literário:

*“as colaborações literárias começam a ser separadas nas páginas dos jornais: constituem matéria a parte, pois o jornal não quer mais ser, ele todo, literário”<sup>103</sup>*

O marco do jornalismo em revistas daria-se apenas em 1928, com *O Cruzeiro*, de Carlos Malheiros Dias. Considerada como a pioneira na reportagem, a revista circulou até 1975.

A revista *Veja* foi fundada em 1968 pelo jornalista Victor Civita, inspirada na revista americana *Time*. Seu público alvo são as classes média e alta brasileiras, abordando temas como política, economia, cultura, comportamento e guerras, entre outros.

Publicada semanalmente pela editora Abril, *Veja* tem tiragem superior a 1 milhão de exemplares, sendo considerada hoje a maior revista em circulação no Brasil, e a quarta maior no mundo. A imprensa internacional considera a revista uma referência mundial sobre assuntos brasileiros<sup>104</sup>.

A revista *Veja* não ficou de fora das transformações ocorridas na parte cultural do jornalismo. Na revista, especificamente, esta transformação pôde ser mais sentida entre 1975 e 1977. Antes disso, a *Veja* tinha escritores como críticos. Era a única revista semanal e tinha uma força especial no contexto.

Afonso Romano de Sant’Anna, crítico da *Veja* no período, explica que os editores queriam escritores que escrevessem como jornalistas comuns. Segundo ele<sup>105</sup>, o texto passou a ser menos do jornalista e mais redacional, gerando conflitos e mal-entendidos:

---

<sup>102</sup> A crítica literária

<sup>103</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. História da imprensa no Brasil, p. 30

<sup>104</sup> Wikipedia

<sup>105</sup> SANT’ANNA, Afonso Romano, 2001

*“la-se afastando da crítica tal como era entendida anteriormente, para se chegar num texto inodoro, incolor e insípido. Ou seja, caminhava-se para a morte do crítico, o que se verificou quando jornalistas, ainda que talentosos, começaram a assinar críticas”*

*Veja* possui seções fixas sobre cinema, literatura, música e guias práticos sobre assuntos diversos, dedicando em média de 5% a 10% de suas páginas à cultura. Apesar de a maioria de seus textos serem elaborados por jornalistas, nem todas as seções são assinadas.

As seções de cinema da *Veja* são assinadas, em sua grande maioria, pela jornalista Isabela Boscov. Ela é editora de *Veja* e está na revista há mais de seis anos. Neste trabalho, serão analisados 10 exemplares da revista *Veja*, com o intuito de esclarecer qual a função desses artigos: se é a de reflexão (que seria dada a partir da crítica) ou de orientação para o consumo (a partir de resenhas).

Utilizando a técnica da Análise de Conteúdo, buscamos as características marcantes nos textos que possam identificar a partir de que elementos é feita a crítica de cinema na revista *Veja*, e se há aprofundamento nestes artigos.

### **“Corpus” da pesquisa**

Com o objetivo de não fazer distinção entre um e outro exemplar, preferimos tomar como ponto de partida a edição 1969, de 16/08/2006, que foi o último exemplar publicado até o dia em que a pesquisa começou a ser realizada. Deste ponto em diante, fizemos uma seleção retroativa, até atingir 10 exemplares que contivessem a seção de cinema.

Seguem, dessa forma, as 10 edições da revista *Veja* que fizeram parte desta análise:

EDIÇÃO	DATA DE PUBLICAÇÃO	MATÉRIA DE CAPA
1957	24/05/2006	O bandido que parou São Paulo
1959	07/06/2006	Índia, o despertar do gigante
1960	14/06/2006	Os PTbulls



1961	21/06/2006	Os sinais do Apocalipse
1962	28/06/2006	Corpo e Mente
1963	05/07/2006	Pele – estava tudo errado
1964	12/07/2006	O pastor é show
1965	19/07/2006	PCC
1967	02/08/2006	Existe guerra justa?
1969	16/08/2006	Ela pode decidir a eleição

Não foi constatada nenhuma relação entre as matérias abordadas na seção de cinema e as capas destas edições. Seguimos, então, com uma seleção mais específica do “corpus”. Dentre estas edições, a maioria continha apenas uma matéria, mas encontramos algumas com duas e por vezes três matérias distintas sobre cinema. Segue tabela explicativa, com os títulos das matérias e o espaço dado a elas:

EDIÇÃO	MATÉRIAS	N. DE PÁG.	AUTORIA
1957	FILME: <i>X-MEN</i>	1	ISABELLA BOSOV
	FILME: <i>A CRIANÇA</i>	1	
	FILME: <i>O HOMEM URSO</i>	1	
1959	FILME: <i>PREGUNTE AO PÓ</i>	1	ISABELA BOSCOV
1960	FILME: <i>SERES RASTEJANTES</i>	½	ISABELA BOSCOV
1961	FILME: <i>POSEIDON</i>	2	ISABELA BOSCOV
	FILME: <i>VEM DANÇAR</i>	½	
1962	FILME: <i>CARROS</i>	2	ISABELA BOSCOV
1963	FILME: <i>SERPENTES A BORDO</i>	1	ISABELA BOSCOV
	FILME: <i>OS SEM-FLORESTA</i>	½	
	FILME: <i>BUBBLE</i>	½	
1964	FILME: <i>SUPERMAN</i>	3	ISABELA BOSCOV
1965	ATOR: JOHNNY DEPP	2	ISABELA BOSCOV
1967	PROD.: JERRY BRUCKHEIMER	4	ISABELA BOSCOV
1969	FILME: <i>OBRIGADO POR FUMAR</i>	1	MIGUEL BARBIERI

Percebe-se que a maioria das matérias fala sobre filmes, em lançamento ou com estréia próxima. Apenas uma das matérias não é assinada pela editora Isabela Boscov, a número 1969. Não foi encontrada nenhuma matéria sobre diretor/diretora de cinema.

Por vezes o espaço dado ao cinema na revista foi pífio, como na edição n.1960, que teve apenas meia página dedicada ao assunto. Em contrapartida, na edição n.1967, a editora Isabela Boscov reservou quatro páginas para falar sobre o produtor de Hollywood Jerry Bruckheimer, conhecido por filmes como *Armageddon*, *60 Segundos* e a série *Piratas do Caribe*.

Quanto à nacionalidade dos filmes que tiveram espaço nessas edições, apenas um não é de origem americana: *A Criança* (*L'Enfant*, Bélgica/França, 2005), dos irmãos Luc e Jean-Pierre Dardenne. Tampouco foram encontrados filmes brasileiros em alguma das edições selecionadas. O que comprova a teoria de Paulo Emílio, de que a imprensa continua preterindo as produções de Hollywood aos filmes nacionais, apesar da notória evolução que estes têm apresentado ao longo dos últimos 10 anos.

Em jornalismo, o título de uma reportagem representa uma forma de atrair o leitor, contém o que de mais importante o texto traz. Segue portanto o quadro com os nomes dos títulos dados às matérias analisadas:

ASSUNTO DA MATÉRIA	TÍTULO
FILME: X-MEN	TEORIA DA EVOLUÇÃO
FILME: A CRIANÇA	RITUAL DE PASSAGEM
FILME: O HOMEM URSO	DIZE-ME COM QUEM ANDAS...
FILME: PERGUNTE AO PÓ	LOS ANGELES NUA E CRUA
FILME: SERES RASTEJANTES	TRASH NÃO É LIXO
FILME: POSEIDON	UM POSEIDON QUE NÃO NAFRAUGA
FILME: VEM DANÇAR	SEM VARIAÇÕES
FILME: CARROS	O PIT STOP DA PIXAR
FILME: SERPENTES A BORDO	COBRAS CRIADAS
FILME: OS SEM-FLORESTA	SABOR DE AVENTURA
FILME: BUBBLE	DRAMA DE BOLSO
FILME: SUPERMAN	FEITO DE AÇO, MAS COM CORAÇÃO

	DE MANTEIGA
ATOR: JOHNNY DEPP	JOHNNY NÃO TEM MEDO
PRODUTOR: JERRY BRUCKHEIMER	O SR. ARRASA-QUARTEIRÃO
FILME: <i>OBRIGADO POR FUMAR</i>	CORTINA DE FUMAÇA

Não demoramos em constatar que dos 15 títulos, apenas quatro não se configuram como figuras de linguagem. Os autores abusam de metáforas, trocadilhos, ditados populares e ironia. A palavra “não”, cujo uso não é indicado em títulos, aparece três vezes, sem contar os subtítulos.

O uso constante da ironia acaba por confundir o leitor, que não sabe a real intenção do uso de determinada expressão, como nos títulos “Trash não é lixo” e “Um *poseidon* que não nafrauga”.

Outros títulos demonstram claramente a preferência da jornalista Isabela Boscov. É o caso da matéria sobre Johnny Depp e Jerry Bruckheimer, com os títulos “Johnny não tem medo” e “O sr. arrasa-quarteirão”, respectivamente.

O profissional de jornalismo sabe que titulação é de suma importância, e nem sempre conseguimos colocar o título de nossa preferência, por questões de diagramação e edição. É preciso ter cuidado para não influenciar o público tão diretamente, fazendo-o deixar de ler a matéria por causa de um título mal elaborado ou claramente tendencioso.

A melhor forma de identificar se os autores são diretamente “a favor” de algum filme/diretor/autor, ou “contra” qualquer um deles, basta verificar a presença de adjetivos para caracterizá-los. É o que mostra a quarta tabela desta análise:

<b>MATÉRIA</b>	<b>FILME /ATOR/ DIRETOR</b>	<b>ADJETIVO USADO</b>
<i>X-MEN</i>	FILME	ROBUSTO HONESTO
<i>A CRIANÇA</i>	-----	-----
<i>O HOMEN URSO</i>	-----	-----
<i>PERGUNTE AO PÓ</i>	FILME ATOR: JUSTIN KIRK	BELO NOTÁVEL

<i>SERES RASTEJANTES</i>	ATOR: NATHAN FILLION ATRIZ: ELIZABETH BANKS	SIMPÁTICOS
<i>POSEIDON</i>	DIRETOR: RONALD NEAME ATRIZ: EMMY ROSSUM	INEXPRESSIVO ENJOADA
<i>DEM DANÇAR</i>	FILME	PREVISÍVEL
<i>CARROS</i>	-----	-----
<i>SERPENTES A BORDO</i>	FILME ESTRÉIA	MAIS QUENTE ESPERADÍSSIMA
<i>OS SEM-FLORESTA</i>	FILME	DELICIOSO
<i>BUBBLE</i>	ATRIZ: DEBIE DOEBEREINER	PERFEITA
<i>SUPERMAN</i>	ATOR: CRISTOPHER REEVE	TÃO HABIL
JOHNNY DEPP	ATOR: JOHNNY DEPP  ATRIZ: NAOMIE HARRIS	SINGULAR CARISMÁTICO DELICIOSA
JERRY BRUCKHEIMER	PRODUTOR	EXCELENTE
<i>OBRIGADO POR FUMAR</i>	-----	-----

Podemos verificar que na maioria dos artigos analisados, Isabela Boscov elogia ou “critica” abertamente o filme, diretor, ator ou produtor. Miguel Barbieri, na única matéria de sua autoria, não fez uso de adjetivos diretamente a algum desses elementos.

Alguns adjetivos são mais ou menos fortes que outros. Termos como “honesto, notável e previsível” não têm tanto impacto para quem está lendo. Quando nos deparamos com “enjoada”, “delicioso” e “esperadíssima”, fica claro o tom que a jornalista quer imprimir a esses artigos.

É possível que outras pessoas não considerem a atriz Emmy Rossum enjoada. Assim como poucas pessoas (menos da metade do esperado pela crítica) viram o filme *Serpentes a Bordo*, cuja estréia era “esperadíssima”, segundo Isabela Boscov. O filme parece ter tido muita importância para a jornalista, tanto que foi citado em duas das matérias analisadas, em edições distintas.

Para fecharmos esta análise, identificamos ainda a presença das quatro operações básicas que, segundo Flávio Aguiar, devem constituir uma crítica. Vamos relembra-las tirando exemplos das matérias analisadas, para facilitar a identificação.

A “paráfrase” é encontrada na maioria das matérias, pois trata-se da sinopse do filme. É o que a crítica repassa ao leitor de acordo com sua memória. Conforme o observado no trecho abaixo extraído da revista Veja:

*“Na trama, Samuel L. Jackson faz um agente do FBI que escolta uma testemunha crucial num processo contra a máfia em um voo para Los Angeles. A fim de evitar que esse canário cante no tribunal, os gângsters concebem um plano mirabolante: despejam algumas centenas de víboras dentro da aeronave”<sup>106</sup>*

Já no “comentário”, podemos encontrar informações sobre o diretor, ator, produtor (como biografia, curiosidades) e também os bastidores das gravações, como apresenta o trecho abaixo:

*“O diretor Brett Ratner, de 37 anos, tem uma longa folha de contribuições prestadas ao cinema descartável americano, de A Hora do Rush a Ladrão de Diamantes. Seu bom trabalho em X-Men – O Confronto Final (...) o expõe de forma inesperada como um cineasta injustamente tido como inexpressivo – categoria que já foi freqüentada também por Curtis Hanson antes que este se saísse com Los Angeles – Cidade Proibida, e por Gore Verbinski, até o recente O Sol de Cada Manhã”<sup>107</sup>*

A “análise” traz informações sobre os aspectos técnicos do filme, como opções de fotografia, enquadramento, roteiro, edição, etc. O texto a seguir é um exemplo:

*“Com sua encenação espartana, sem música e sem enquadramentos estéticos, o filme é de uma voltagem dramática que nenhum desses recursos poderiam acentuar. A seqüência em que Bruno vai entregar o bebê – e na qual, como uma criança, ele sabe que está fazendo algo errado e prossegue assim mesmo – comprime mais angústia e suspense que filmes inteiros feitos com esse propósito específico. Os irmãos Dardenne*

<sup>106</sup> BOSCOV, Isabela. Cobras Criadas, matéria sobre o filme *Serpentes a Bordo*, Revista *Veja*, ed. 1963, p. 120

<sup>107</sup> BOSCOV, Isabela. Teoria da Evolução, matéria sobre o filme *X-Men*, Revista *Veja*, ed. 1957, p. 127

*gostam de usar a câmera na mão e de seguir seus personagens como se estivessem descobrindo junto com eles como será seu próximo gesto*<sup>108</sup>

E por fim temos a “interpretação” que corresponde à parte mais densa e difícil de ser identificada de uma crítica, pois depende das vivências do próprio crítico. Deve conter uma relação entre o filme analisado e outros filmes, ou outros eventos que se encontrem no mesmo contexto. Portanto, identificamos três trechos de diferentes matérias para caracterizar melhor o que seria a interpretação.

Da matéria sobre o filme *Seres Rastejantes*, temos:

*“É difícil estimar a importância de filmes como Seres Rastejantes ou o ainda inédito Serpentes a Bordo. Sintomáticos de períodos que se seguem a traumas – no caso o 11 de Setembro e a disseminação do terrorismo -, eles ao mesmo tempo mostram que o pior do choque já foi absorvido e sugerem novas maneiras de lidar com inquietações latentes: por meio do humor, da paródia e, por que não, do exagero*<sup>109</sup>

Da matéria sobre o filme *Superman – O Retorno*, tiramos:

*“Metrópolis, como se sabe, é Nova York, e Super-Homem – O Retorno incorpora obrigatoriamente o sentido de caos que se seguiu ao 11 de Setembro, além do pesar pelo holocausto que sempre pontua o trabalho de Singer. Como o mundo do nazismo, esse para o qual Clark retorna é um mundo do qual a idéia de um deus parece ter se ausentado*<sup>110</sup>

Agora da matéria escrita por Miguel Barbieri, temos:

*“O trabalho de Naylor não o qualifica exatamente como um lobista. O lobby é mais uma função executada nos bastidores da política, ao passo que Naylor é pago para representar a face pública de sua indústria em palestras e debates. Seus dilemas, porém, são os mesmos de muitos lobistas: ele defende os interesses de um setor da sociedade que se vê cercado por uma onda de reprovação. Não é um trabalho legítimo, mas é uma função legítima – pelo menos quando feita às claras: o lobismo nos Estados Unidos é*

<sup>108</sup> BOSCOV, Isabela. Ritual de Passagem, matéria sobre o filme *A Criança*, Revista *Veja*, ed. 1957, p. 128

<sup>109</sup> BOSCOV, Isabela. *Trash é Lixo*, Revista *Veja*, ed. 1960, p. 137

<sup>110</sup> Revista *Veja*, ed. 1964, p. 124

*reconhecido e regulamentado, o que diminui a margem para as práticas escusas que se conhecem no Brasil*<sup>111</sup>

Conseguimos identificar os quatro componentes que seriam obrigatórios em uma crítica. Entretanto, não significa dizer que todas as matérias contenham esses quatro componentes. Vejamos o último quadro:

<b>MATÉRIAS</b>	<b>PARÁFRASE</b>	<b>COMENTÁRIO</b>	<b>ANÁLISE</b>	<b>INTERPR.</b>
<i>X-MEN</i>	SIM	SIM	NÃO	SIM
<i>A CRIANÇA</i>	SIM	SIM	SIM	SIM
<i>O HOMEN URSO</i>	SIM	SIM	NÃO	NÃO
<i>PERGUNTE AO PÓ</i>	SIM	SIM	NÃO	SIM
<i>SERES RASTEJANTES</i>	SIM	SIM	NÃO	SIM
<i>POSEIDON</i>	SIM	SIM	NÃO	SIM
<i>DEM DANÇAR</i>	SIM	SIM	NÃO	NÃO
<i>CARROS</i>	SIM	SIM	NÃO	SIM
<i>SERPENTES A BORDO</i>	SIM	SIM	NÃO	SIM
<i>OS SEM-FLORESTA</i>	SIM	SIM	NÃO	SIM
<i>BUBBLE</i>	SIM	SIM	NÃO	NÃO
<i>SUPERMAN</i>	SIM	SIM	NÃO	SIM
JOHNNY DEPP	NÃO	SIM	NÃO	SIM
JERRY BRUCKHEIMER	NÃO	SIM	NÃO	SIM
<i>OBRIGADO POR FUMAR</i>	SIM	SIM	NÃO	SIM

Observamos que apenas uma das matérias, de acordo com a amostra utilizada nesta pesquisa, possui todas as características necessárias para se configurar como crítica. Curiosamente, ela diz respeito ao único filme não-americano dos analisados, o filme francês *A Criança*.

A maioria não trata dos aspectos técnicos do filme, o que daria uma maior noção ao leitor sobre o que ele veria posteriormente. Na maioria dos casos, quanto menor é o

<sup>111</sup> Revista *Veja*, ed. 1969, p. 121

espaço dedicado à matéria, menor é a ocorrência desses elementos imprescindíveis à crítica. O que não significa dizer que o fato de a matéria ocupar mais espaço faz com que encontremos nela todas as quatro características que procuramos. *Superman* teve 3 páginas dedicadas a ele, e no entanto não consta nenhum registro de análise no artigo.

Fica evidente, então, que as críticas da revista *Veja* não têm o aprofundamento necessário para servir de reflexão ao leitor, tomando assim características de resenha. Nesse caso, o presente trabalho serve como alerta e subsídio para que o leitor preste o máximo de atenção ao que está lendo e para que não se limite a seguir as orientações do crítico.



## Conclusão

Lamenta-se o fim da crítica, mas nada foi tão criticado e lamentado, quando existia, quanto a crítica. Os críticos em geral nunca tiveram uma imagem muito boa. Fizeram questão em celebrar seus erros; quanto a seus acertos, muitas vezes se dissolveram no consenso geral.

Isso acontece igualmente com as críticas de cinema da revista *Veja*. A crítica Isabela Boscov escreve bem, é verdade, mas não se pode dizer que ela é reconhecida pelo grande público. Algumas de suas críticas têm algum aprofundamento, contém densidade crítica, mas outras se limitam a “dizer” ao público se o filme merece ou não ser visto. Ainda assim, o material escrito pela jornalista pode ser considerado como o que de melhor qualidade existe hoje no Brasil.

Provavelmente, seu maior erro seja não apontar o que julga ser um defeito, mas sim quando ela apenas se dedica a isso, atrofiando suas outras funções. Mostrar seus fundamentos, suas justificativas, e apontar alternativas é fundamental para que o crítico seja compreendido pelo público.

A crítica, mesmo equivocada, é importante, porque na verdade não está julgando, e sim testando a obra. O que faz um filme ser considerado clássico, realmente bom, está em sua capacidade de “responder” ao crítico<sup>112</sup>. Aceitar e reverenciar um filme como sendo uma verdadeira obra-prima, sem espírito crítico, seria uma limitação.

A crítica acaba sendo construtiva, sendo o filme bom ou ruim, mas nem sempre produz efeitos em massa. O aparato financeiro e publicitário do cinema, somado ao prestígio das estrelas, possui mecanismos para contornar os efeitos nocivos da crítica desfavorável, não permitindo que o sucesso de um filme ruim com bom orçamento seja abalado.

Desta forma, a crítica não é capaz de destruir um filme. Sua função atualmente não seria de consagrar ou condenar uma produção cinematográfica. Ela serve, principalmente, para outra coisa: para capacitar o público, despertar a capacidade reflexiva, formar um público mais exigente.

---

<sup>112</sup> COELHO, Marcelo. *In* Rumos da crítica, org. Maria Helena Martins

O que este trabalho possui de mais relevante é o exercício de análise das reportagens sobre o cinema, possibilitando o leitor a olhar diferente para este conteúdo, a deixar a passividade e passar a dialogar com as “críticas” a ele apresentadas. É de extrema importância que haja o questionamento das informações contidas nesses artigos.

Gostar ou não gostar de um filme pode ser decisivo, para qualquer um de nós, quando estamos assistindo a ele. Mas não gostar pode ser uma experiência muito mais rica do que gostar, por mais que o filme mereça, especialmente quando se identifica as características da produção que não foram bem sucedidas. O papel da crítica é exatamente esse: estimular a experiência de gostar ou não de um filme<sup>113</sup>.

Uma crítica negativa pode ser injusta, podemos não concordar com ela, mas se for bem feita, tornará a nossa forma de olhar para o filme muito mais consciente. E afinal, será que o autor preferiria ver a crítica nunca falar de um filme seu, e assim seu trabalho nunca ser tema de uma linha impressa? É claro que não.

---

<sup>113</sup> COELHO, Marcelo. *In* Rumos da Crítica, org. Maria Helena Martins

## Referências Bibliográficas

### LIVROS

- ALMEIDA SALLES, Francisco Luiz. *Cinema e Verdade*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1988
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Editora Papirus, 2003
- BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980
- KIENTZ, Albert. *Comunicação de Massa: Análise de Conteúdo*. Rio de Janeiro: Editora Eldorado, 1973
- MARTINS, Maria Helena (org). *Rumos da Crítica*. São Paulo: Editora Senac, Itaú Cultural, 2000
- MARTINS, Maria Helena (org). *Outras Leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes*. São Paulo: Editora Senac, 2000
- MELO, José Marques. *A Opinião no Jornalismo Brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994
- NASCIMENTO, Patricia Ceolin. *Jornalismo em Revistas no Brasil*. São Paulo: Editora Annablume, 2002
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra/Embrafilme, 1981
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São paulo: Editora Cosac e Naify, 2003
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Crítica no Suplemento Literário – Vol. I*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1986
- TRUFFAUT, François. *Os Filmes de Minha Vida*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975
- TRUFFAUT, François. *O Prazer dos Olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2005

XAVIER, Ismail. *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996

### REVISTAS

DINES, Alberto (org.). *Espaços na Mídia: História, Cultura e Esporte*. Brasília: Banco do Brasil, 2001

Revista Universitas/Comunicação – FASA. Brasília: Uniceub, 2003

*Veja*: Ed. 1957 a 1969

### INTERNET

Site: Wikipedia (assunto: *Veja*)



Halle Berry, como  
Tempestade, e Hugh  
Jackman, como Wolverine:  
quem vai sobreviver?



Cinema

## TEORIA DA EVOLUÇÃO

O terceiro *X-Men* dá a um diretor inexpressivo a chance de mostrar que mudar é, sim, melhorar

O diretor Brett Ratner, de 37 anos, tem uma longa folha de contribuições prestadas ao cinema descartável americano, de *A Hora do Rush* a *Ladrão de Diamantes*. Seu bom trabalho em *X-Men — O Confronto Final* (*X-Men: The Last Stand*, Estados Unidos, 2006) o expõe de forma inesperada como um cineasta injustamente tido como inexpressivo — categoria que já foi freqüentada também por Curtis Hanson antes que este se saísse com *Los Angeles — Cidade Proibida*, e por Gore Verbinski, até o recente *O Sol de Cada Manhã*. Acima de tudo, porém, o filme que estréia nesta sexta-feira no país mostra a força da franquia: graças à dedicação e à inteligência com que o diretor Bryan Singer desenvolveu tramas e personagens nos dois primeiros episódios da série, os *X-Men* ganharam uma identidade sólida. Este



Rebecca Romijn: mutante, e linda

FOTOS DIVULGAÇÃO

mo americano. *X-Men* preserva os ecos de todas essas caças às bruxas, e acerta principalmente em indicar que elas são ainda mais perigosas quando nascem não do ódio declarado, que se pode combater de frente, mas das boas intenções. Tudo o que o inventor da “cura” do gene X quer é tirar seu próprio filho, um mutante, do sofrimento em que se perderam sua infância e sua adolescência. Em *O Confronto Final*, os dois lados dessa guerra derramam muito sangue até concluir que a mutação, seja ela de genes, seja de idéias, é, sim, o requisito para a evolução — uma tese que o diretor Brett Ratner ilustra melhor até do que qualquer personagem. ■

Isabela Boscov

veja  
ON-LINE

Trailer do filme em  
[www.veja.com.br](http://www.veja.com.br)





Ginema

**Déborah e Renier, com seu bebê: difícil dizer qual dos três mais precisa de uma mãe**

qual, como uma criança, ele sabe que está fazendo algo errado e prossegue assim mesmo — comprime mais angústia e suspense que filmes inteiros feitos com esse propósito específico. Os irmãos Dardenne gostam de usar a câmera na mão e de seguir seus personagens como se estivessem descobrindo junto com eles qual será seu próximo gesto. Mas não existe nada de casual em seu cinema. Orientados por um primoroso senso de ritmo e propósito, eles rodam *A Criança* mais ou menos como Alfred Hitchcock talvez o fizesse se algum dia tivesse se interessado em filmar um roteiro desse teor — ou seja, anunciando uma tragédia iminente, alongando os tempos que conduzem até ela e dando mais peso ao que não está na cena do que ao que se vê nela. *A Criança* é um filme sobre ausências: a de Bruno, no início; a de Sonia, quando ela rompe com ele; e a da compreensão do significado de ser uma figura paterna.

Essa lição chegará para Bruno, e a duras penas: como

## Ritual de passagem

Em *A Criança*, os irmãos Dardenne defendem que crescer é duríssimo — mas é também libertador

**S**onia (Déborah François) não aparenta ter mais do que 19 anos, mas durante todo o início de *A Criança* (*L'Enfant*, Bélgica/França, 2005), que estreia nesta sexta-feira em São Paulo e em breve no Rio de Janeiro, ela anda para lá e para cá com um bebê nos braços. Bate na porta de um apartamento e descobre que ele está ocupado por um estranho, toma ônibus, procura telefones públicos, caminha — sempre atrás de um certo Bruno (Jérémy Renier). Logo fica claro que Sonia acabou de sair da maternidade com o pequeno Jimmy, que Bruno é o pai dele, e que Bruno ama Sonia. E é igualmente óbvio que o rapaz nem registra a presença do bebê: este é só mais um elemento indistinto numa vida que já carece de contornos. Mais adiante, o filme dos irmãos Luc e Jean-Pierre Dardenne mostrará que essa indiferença de Bruno, que vive de pequenos truques e esmolas, não

é necessariamente indício de brutalidade. Numa visita à casa da mãe, ele é tratado quase como um estranho e não pode passar da porta, porque o namorado dela está ali. Bruno é tão jovem quanto Sonia, e não tem nenhuma experiência no tipo de vínculo que deveria existir entre pais e filhos. Daí ele tomar a decisão de vender o bebê para a adoção ilegal. Retornando de mãos vazias, explica para Sonia que ganhou 5 000 euros e que eles podem ter outro filho — ao que ela perde os sentidos, num desmaio tão profundo que é uma espécie de preâmbulo da morte.

*A Criança* deu aos belgas Dardenne sua segunda e merecida vitória no Festival de Cannes. Com sua encenação espartana, sem música e sem enquadramentos estéticos, o filme é de uma volta-gem dramática que nenhum desses recursos poderia acentuar. A sequência em que Bruno vai entregar o bebê — e na

no filme anterior dos Dardenne, *O Filho*, há algo de religioso na forma como eles retratam esse que é o mais primordial dos laços humanos. Não que a intenção dos diretores ao fazer Bruno pagar por seu erro seja de natureza moral. Ele aprende errando porque é assim que se aprende. Ou, mais precisamente, porque é assim que se cresce. Ao aventar uma possibilidade de redenção para o casal e seu filho, Luc e Jean-Pierre Dardenne atestam sua afiliação a um partido no qual o eleitorado da indústria cultural não costuma votar: aquele dos criadores que vêem na passagem da infância à idade adulta não uma perda e uma tragédia, mas um ganho e uma libertação. ■

I.B.

veja  
ON-LINE

Trailer do filme em  
[www.veja.com.br](http://www.veja.com.br)



# DIZE-ME COM QUEM ANDAS...

...e nem assim conseguirei dizer quem és, pontifica Werner Herzog em *O Homem Urso*

O americano Timothy Treadwell, que não era biólogo nem tinha profissão definida, experimentou certo dia uma iluminação: estudar e proteger os ursos-pardos do Alasca era sua missão na vida. Treadwell não tinha o preparo necessário para nenhuma dessas duas tarefas. Em vez disso, durante os treze verões que passou próximo ao Ártico, quase sempre sem nenhum contato humano, ele progressivamente se enamorou e se identificou com os ursos, até acreditar que havia, de alguma forma, se metamorfoseado num deles. A trajetória de Treadwell terminou com a negação premptória de sua crença: em 2003, ele e sua namorada foram devorados por um dos animais. Essa aventura trágica é o que o alemão Werner Herzog recupera no documentário *O Homem Urso* (*Grizzly Man*, Estados Unidos, 2005),

em que soma ao material rodado em vídeo por Treadwell suas próprias intervenções — como visitas ao local dos acontecimentos e entrevistas com amigos e colaboradores do personagem. O mais notável no filme que estreia nesta sexta-feira no país, porém, é o seu descarte deliberado de uma característica que se costuma associar aos documentários: a objetividade. Desde o início de sua carreira singular, Herzog vem se dedicando a demonstrar que não existe fronteira clara entre o real e o imaginário e, por extensão, entre o cinema documental e o de ficção.

Em experimentos como a hipnose do elenco (em *Coração de Cristal*) e a utilização do ator Bruno S., que fora criado num manicômio (em *Sirozek* e *O Enigma de Kaspar Hauser*), o cineasta já acenava com a vontade de borrar essa distinção. Mas, desde que passou a se dedicar mais aos documentários — não há como fugir da palavra —, seus esforços se tornaram

concentrados. Em *Meu Melhor Inimigo*, de 1999, a intenção anunciada era destilar seu relacionamento explosivo com seu ator-emblema, o também alemão Klaus Kinski. Em vez disso, Herzog habilmente construiu duas figuras em que verdade e mito são indivisíveis e indiscerníveis — a de Kinski e a sua própria. Em *Incident at Loch Ness*, feito cinco anos depois, ele foi ainda mais longe: no decorrer da trama, passava pouco a pouco de diretor de um filme a personagem dele. *O Homem Urso* é a culminação dessa filosofia. Ao escolher um personagem que perdeu completamente a capacidade de distinguir entre o que era e o que imaginava ser, Herzog se irmana com ele como membro de uma espécie que se define menos como humana e mais como fadada por seus próprios genes a narrar e, portanto, a fantasiar.



EVERETT COLLECTION/JOJO KEYSTONE

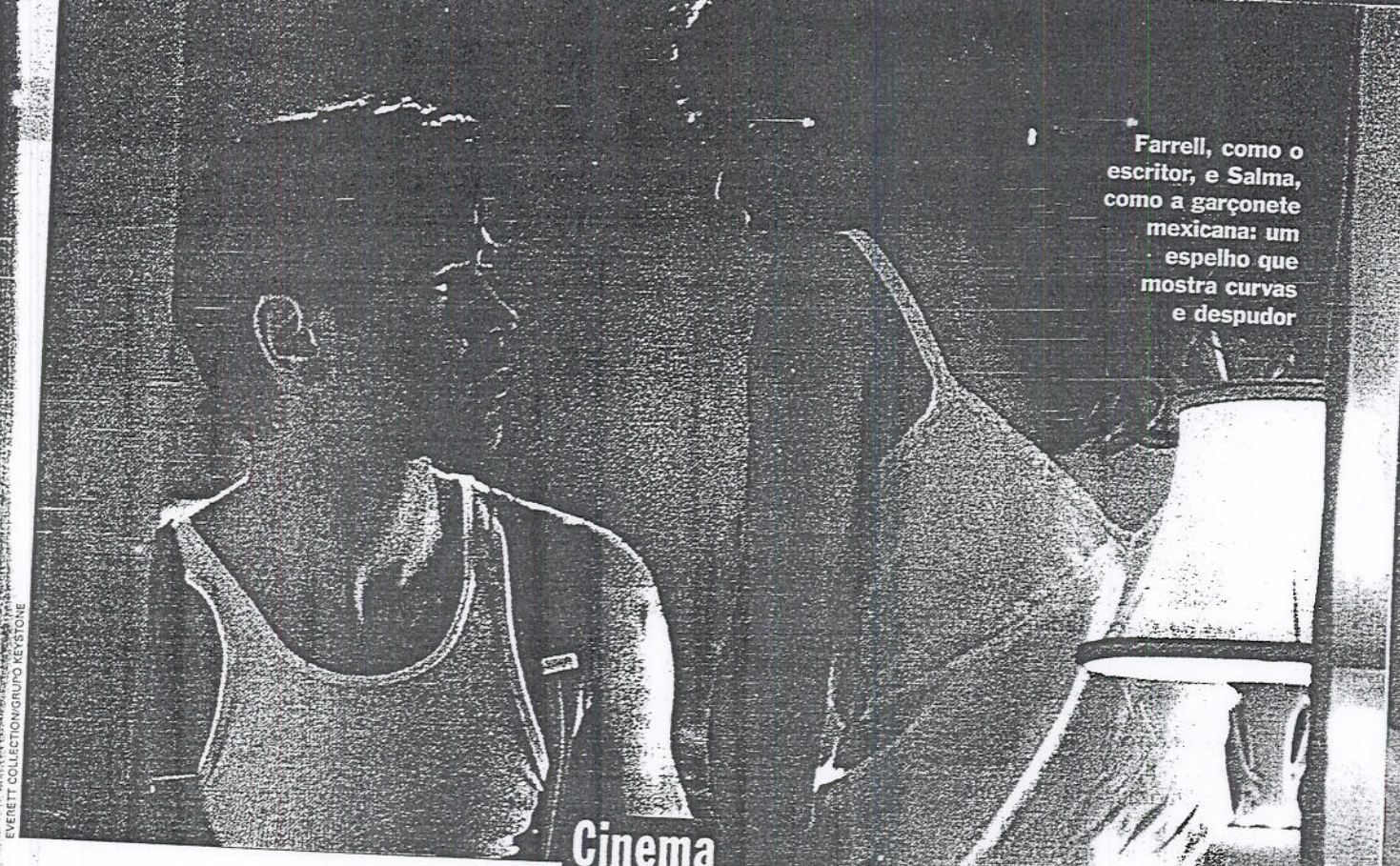
Herzog, com um dos ursos de Treadwell (no detalhe): fronteiras borradas entre ficção e documentário

I.B.

veja Trailer do filme em [www.veja.com.br](http://www.veja.com.br)







Farrell, como o escritor, e Salma, como a garçonete mexicana: um espelho que mostra curvas e despudor

Cinema

# LOS ANGELES NUA E CRUA

No belo *Pergunte ao Pó*, o diretor Robert Towne mostra o mundo do qual o noir nasceu

**R**oteirista de *Uma Rajada de Balas* e de *Chinatown*, o americano Robert Towne é uma lenda viva — não só pela maestria revelada na escrita desses filmes, mas porque, como calha de acontecer com as lendas, seu melhor trabalho ficou no passado. Seus scripts mais recentes, como os de *A Firma* e dos dois primeiros *Missão: Impossível*, certamente não teriam conferido a ele tamanha reputação: embora não lhes falte artesanato, eles carecem da marca pessoal que identifica os verdadeiros criadores. O Towne dos bons tempos, porém, está de volta em *Pergunte ao Pó* (*Ask the Dust*, Estados Unidos, 2006), que estreia nesta sexta-feira no país. Baseado no livro homônimo do escritor John Fante (1909-1983), pelo qual havia décadas Towne nutria algo próximo da obsessão, ele acompanha a jornada californiana do jovem Arturo Bandini (Colin Farrell), que batuca em sua máquina de escrever reflexões curtas e duras sobre os outros tipos que, como ele, se en-

contram aprisionados na rede de sonhos falsos com que a Los Angeles dos anos 30 (e a de qualquer década, aliás) atraía perdedores, desvalidos e deslumbrados.

Bandini escreve sobre a rígida dona de sua pensão (Eileen Atkins), que enche a casa de toalhinhas rendadas para manter a ilusão de que continua na sua costa leste natal; sobre seu velho vizinho de quarto (Donald Sutherland), que todos os dias lhe toma um níquel para soçobrar na bebida; sobre o barman de uma taverna (o notável Justin Kirk), que tem o hábito curioso de descrever as mulheres com metáforas equestres; e principalmente sobre Camilla (Salma Hayek), a garçonete mexicana com quem ele mantém um relacionamento temperado em partes iguais pela paixão e pelo ódio. Bandini, como revela seu sobrenome, é descendente de italianos, mas está na fase final de sua transição para a, digamos, americanidade. Cada vez que põe os olhos em Camilla, enxerga não apenas suas curvas, mas também

o despudor do imigrante que quer se confundir com os nativos e ser assimilado. É um espelho e tanto, e Bandini não gosta do que vê nele.

Os admiradores leais do livro de Fante talvez se irrite com a guinada romântica que a certa altura o filme impõe a Bandini e Camilla — a qual, de fato, tira da história algo de seu fôlego. Mas as qualidades do trabalho do diretor e roteirista são tantas; e tão superlativas, que ele merece um bom desconto por essa escolha. Towne é um mestre nas regras do noir. Mais do que isso, ele conhece a fundo o ambiente do qual o noir nasceu, e no qual Fante transitava: uma Los Angeles em cabo-de-guerra entre a euforia e a depressão, na qual tudo parecia possível e na qual, ao mesmo tempo, tudo terminava mais cedo ou mais tarde em dissolução ou derrota. Towne conhece na pele esses extremos — e essa é uma força que defeito nenhum pode tirar desse seu belo filme. ■

I.B.

veja  
ON-LINE

Trailer do filme em  
[www.veja.com.br](http://www.veja.com.br)



# Trash não é lixo

Depois de um trauma, nada como um terror barato

**N**uma espécie de prelúdio para o lançamento, em agosto, de um dos filmes mais aguardados do ano — *Serpentes a Bordo*, que trata, bem, de cobras num avião —, estreia nesta sexta-feira no país outra pérola da literalidade e do trash: *Seres Rastejantes* (*Slither*, Estados Unidos/Canadá, 2006). Ele fala, evidentemente, de criaturas que se arrastam. E elas, como de praxe, vêm do espaço, começam inofensivas e logo põem em xeque o futuro da humanidade. Não que, na visão do diretor James Gunn, a espécie ou seu futuro fossem lá grande coisa: descontado o par central, formado pelos simpáticos Nathan Fillion e Elizabeth Banks, os moradores da cidade em que se passa a história parecem a terceira geração de um acidente nuclear, tal a feiúra à mostra. Quando esse pessoal vira parte de um mesmo e viscoso organismo, nem dá para notar que eles pioraram. É difícil estimar a importância de filmes como *Seres Rastejantes* ou o ainda inédito *Serpentes a Bordo*. Sintomáticos de períodos que se seguem a traumas — no caso, o 11 de Setembro e a disseminação do terrorismo —, eles ao mesmo tempo mostram que o pior do choque já foi absorvido e sugerem novas maneiras de lidar com inquietações latentes: por meio do humor, da paródia e, por que não, do exagero. Educado num dos santuários do terror ultrabarato, o estúdio Troma, o diretor Gunn sabe que o trash não é brincadeira. É um sacerdócio.

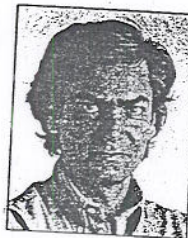
Isabela Boscov



eres: o pior já passou

DIOGO MAINARDI

## A última sobre Dantas



Daniel Dantas já enjoou. Eu sei. Esta é minha última coluna sobre ele. Não quero virar um Mino Carta. Volto ao assunto apenas porque preciso me livrar de todo o material que acumulei nos últimos meses e que agora, com o acordo entre Daniel Dantas e Lula, perdeu a validade. Nada do que eu disser terá efeito prático. Dane-se. O que me interessa é esclarecer alguns pontos que ainda permanecem no ar.

Meu primeiro contato com Daniel Dantas e seus homens ocorreu em setembro do ano passado, depois que publiquei duas colunas acusando-o de ter financiado o mensalão. De lá para cá, foram muitos outros encontros, que me permitiram reconstruir suas idas e vindas com o governo. O que Daniel Dantas e seus homens me contaram confidencialmente foi o seguinte:

■ Em meados de 2002, Naji Nahas informou a Daniel Dantas que o presidente da Telemar, Carlos Jereissati, tinha assinado um acordo com o PT, em troca de dinheiro para a campanha eleitoral. Pelo acordo, o governo tomaria a Brasil Telecom de Daniel Dantas e a entregaria à Telemar.

■ Daniel Dantas reagiu da única maneira que conhece, oferecendo ele também dinheiro para a campanha de Lula. Em 30 de setembro de 2002, depois de tratar com Delúbio Soares e Antonio Palocci, um de seus homens entregou-lhes 2 milhões de dólares, num hotel em São Paulo.

■ Quando Lula foi eleito, o presidente do Banco do Brasil, Cássio Casseb, assumiu o comando da trama lulista para tomar a Brasil Telecom. Daniel Dantas me mostrou uma carta de Casseb à diretoria do Citigroup. Na carta, Casseb afirmava que Lula odiava Daniel Dantas e que faria de tudo para tirá-lo da Brasil Telecom.

■ Daniel Dantas teve acesso também a

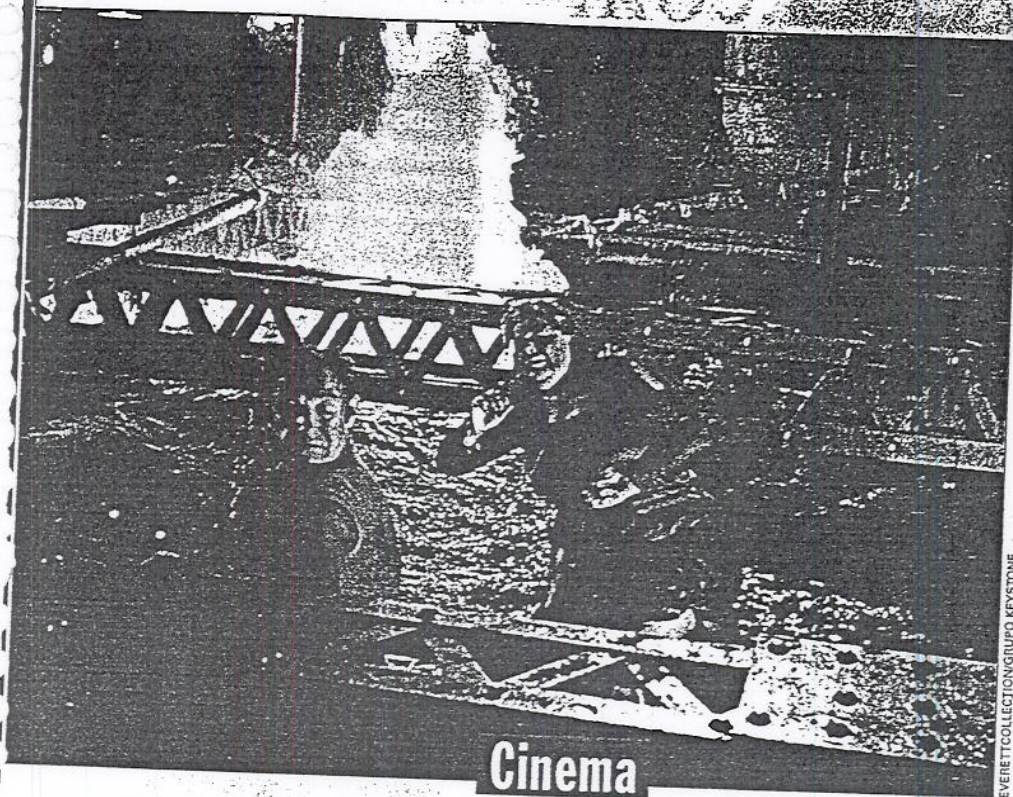
um documento que relata o encontro entre a diretoria internacional do Citigroup e Lula. O principal assunto do encontro era a retirada de Daniel Dantas da Brasil Telecom. Lula alega que nunca soube da bandalheira que ocorria à sua volta, mas o fato é que ele interferiu pessoalmente numa disputa comercial, pressionando um banco estrangeiro a favorecer um grupo privado que o financiava em detrimento de outro.

■ Daniel Dantas perguntou ao empreiteiro Sérgio Andrade, da Andrade Gutierrez, qual era o papel de Lula no esquema do mensalão. Sérgio Andrade, que é amigo de Lula, respondeu que o presidente não apenas sabia de tudo, como comandava o esquema.

O resto da história já foi contado aqui e em outras matérias de VEJA, do achaque de 50 milhões de dólares praticado por Delúbio Soares à ajuda prestada por Daniel Dantas para acobertar o superfaturamento da empresa do filho de Lula. O único ponto que resta em

aberto é a Kroll. Daniel Dantas conta que contratou a empresa para investigar um suposto desvio de dinheiro do presidente da Telecom Italia, Roberto Colaninno, na compra da CRT. Quando o caso de espionagem veio à tona, Daniel Dantas temeu ser preso. Um agente da Kroll foi contratado então para descobrir os dados bancários de Lula e de seus ministros no exterior. A lista que ele apresentou é aquela que está em poder do procurador-geral da República. Daniel Dantas tratou de desmerecer publicamente o trabalho do agente da Kroll, considerando seus achados inverossímeis. Em particular, ele e seus homens são muito menos céticos. Eles acreditam no agente da Kroll. Eu também.





Cinema

# UM POSEIDON QUE NÃO NAUFRAGA

A refilmagem de Wolfgang Petersen para o clássico do desastre não brilha, mas diverte

Isabela Boscov

**N**a década de 70, o cinema assistiu ao nascimento de uma nova realzeza, encabeçada por Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg e Brian De Palma. E, no entanto, foi ao inexpressivo Ronald Neame, o diretor de *O Destino do Poseidon*, que coube bolar uma das cenas mais célebres do período: aquela em que a veterana e rechonchuda Shelley Winters prende o nariz e mergulha, de calças, no abismo em que se transformou um navio de cruzeiro, a fim de salvar a

vida de seus companheiros. *Poseidon* (Estados Unidos, 2006), a refilmagem que estreia nesta sexta-feira no país, infelizmente teve de se virar sem Shelley, que morreu em janeiro deste ano, e não contabiliza nenhuma cena destinada a se tornar antológica. Mas, nos limites do que o cinema-catástrofe se propõe, é um entretenimento muito mais bem costurado do que, por exemplo, *Mar em Fúria*, dirigido pelo mesmo Wolfgang Petersen.

Como no filme de 1972, um imenso navio de lazer emborça por causa de uma onda gigante, vinda do nada. A maioria dos que sobrevivem a essa pri-

Gene Hackman e Shelley Winters, no filme de 1972, e os aventureiros do novo *Poseidon*: ação, e pronto

ALBUMSTOCK PHOTOS

meira tragédia permanece no salão de baile — que, segundo o equivocado capitão, é capaz de resistir à pressão da água pelo tempo necessário para a chegada de algum socorro. Um pequeno grupo decide galgar um andar atrás do outro, rumo ao casco e a uma saída, antes que a embarcação afunde. Ao contrário do original, rodado em tempos lentos, o novo *Poseidon* não perde mais do que cinco ou dez minutos apresentando os personagens e seus dramas (até porque aqui não há ninguém que valha a pena conhecer). O negócio de Petersen é virar o navio logo, para jogar no labirinto escuro que o *Poseidon* se tornou sua gangue de aventureiros — formada inicialmente por Kurt Russell, Richard Dreyfuss, Josh Lucas, Kevin Dillon, a





antina Mía Maestro e alguns outros menos ilustres, e fadada, claro, a inuir a cada obstáculo transposto. É improvável que Petersen, de 65, venha a igualar o feito que o torconhecido fora da Alemanha — o nífico *O Barco — Inferno no Mar*, al a tripulação de um submarino sta tentativa sobreviver às avarias de embarcação e à guerra de personalis imposta pela tensão. Mas, se desatão ele nunca mais conseguiu atinmesmo nível de dramaticidade, ao os preservou a perícia para trabalhar dois elementos que, mesmo separaum do outro, a maioria dos diretores idera indomáveis: a água e os espaonfinados. *Poseidon* é uma bela detração dessa sua visão arquitetôni-

ca do perigo. Onde outros cineastas menos qualificados optariam por enquadramentos fechados e cortes rápidos, para ocultar defeitos, ele amplia prazerosamente o quadro e se demora na construção das cenas: não há mesmo nada a esconder no seu cenário ou na maneira como ele coreografa a ação. Pode parecer pouco, mas Petersen faz a platéia entender o trajeto dos personagens dentro do navio — e não há nenhuma outra aventura recente feita nesse espírito B da qual se possa dizer o mesmo.

À exceção da enjoada Emmy Rossum, de *O Fantasma da Ópera*, o elenco responde bem à artesanía velha-guarda de Petersen — ou, talvez, ao seu sadismo, já que o diretor é conhecido por não poupar seus atores dos in-

cômodos de filmagens molhadas e geladas. “O desconforto é o segredo: instintivamente, os atores reagem a ele em grupo. Se um recua de uma tomada mais arriscada, todos os outros hesitam. Se alguém sai na frente, todos correm atrás para imitá-lo, mais ou menos como se esperaria de pessoas que não se conhecem e estivessem enfrentando juntas uma situação desesperadora”, disse Petersen a VEJA. Essa “direção de resultados” faz bem a *Poseidon*: nada de presunção, pretensão ou supostos estudos de personagens, e muita aventura e algum suspense, é o que ele tem a oferecer. ■

veja  
ON-LINE

Imagens e trailer do filme em  
[www.veja.com.br](http://www.veja.com.br)



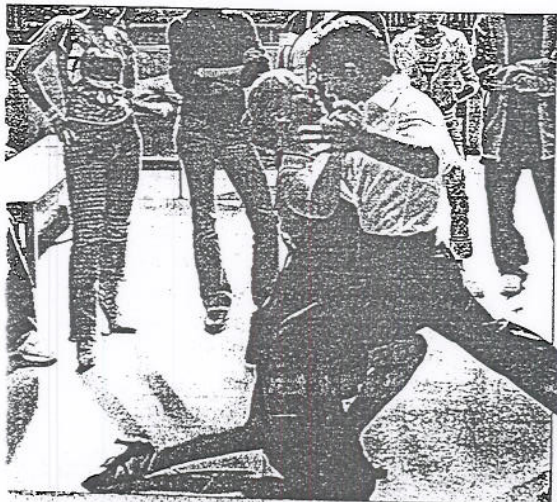
## Sem variações

Banderas é o trunfo do previsível *Vem Dançar*

O franco-espanhol Pierre Dulaine é três vezes campeão mundial de dança de salão e um sujeito abnegado. Há alguns anos, ele abriu espaço em sua agenda para ensinar valsa e trote a pessoas que não poderiam estar menos interessadas na matéria: jovens tidos como irrecuperáveis das áreas barras-pesadas de Nova York. Graças a uma mistura de empatia e teimosia, ele fez a idéia vingar e virar um projeto que hoje envolve cerca de 40 000 alunos americanos — já retratado no bem-sucedido documentário *Mad Hot Ballroom. Vem Dançar* (*Take the Lead*, Estados Unidos, 2006), desde quinta-feira em cartaz no país, é a versão ficcionalizada da trajetória de Dulaine. No papel principal, o espanhol Antonio Banderas acerta o passo, interpretando o dançarino-professor com sobriedade e sem floreios desnecessários — exceto na cena em que baila um tango exuberante para demonstrar o potencial sedutor da dança a fãs de hip hop. Mas o trabalho da diretora Liz Friedlander é o de sempre: a enésima aplicação, sem variações, da fórmula usada pelo cinema americano para hagiografar mestres que conduzem seus pupilos da perdição à salvação. Pessoas como Dulaine sem dúvida merecem que se façam filmes sobre elas. Mas seria melhor se também os filmes merecessem ser vistos. ■

O tango de Banderas e Katya Virshilas: para seduzir

I.B.



## Teodoro e Teodorino



Lula e Lulinha são como Teodoro e Teodorino. Teodoro Obiang Nguema Mbasogo, conhecido como "O Chefe", é o ditador da Guiné Equatorial. Está no poder desde 1979. Teodorino é seu filho. Tem um canal de TV. Internetei para cima e para baixo e, no mundo inteiro, só consegui encontrar esses dois casos de presidentes em exercício cujos filhos controlam canais de TV: Lula e Lulinha. Teodoro e Teodorino.

O canal de Teodorino é o RTV Asonga. O de Lulinha é o Play TV, antigo Canal 21, arrendado à Gamecorp pela Rede Bandeirantes. O contrato de arrendamento entre as duas empresas vale por dez anos. Inicialmente, a Gamecorp transmitirá seus programas por seis horas diárias, mas a idéia é se estender pelo dia todo. O sócio esperto de Lulinha, Fernando Bittar, é quem realmente manda na emissora. Lulinha é encarregado apenas de emprestar seu nome e embolsar os lucros.

Por mais de trinta anos, Lula e seus parceiros denunciaram o chamado coronelismo eletrônico, o sistema de favorecimento que garantiu a concessão de canais de TV, em nome próprio ou de parentes, a hierarcas nordestinos como José Sarney, Fernando Collor de Mello, ACM, Jader Barbalho, Garibaldi Alves, Albano Franco, Tasso Jereissati. Agora que Lulinha tomou posse de um canal de TV, ninguém parece se preocupar com isso, em particular os pelegos lulistas que controlam os sindicatos de jornalistas. Eu sempre desconfiei que o real desejo de Lula fosse virar um José Sarney. Pronto: virou. Lula e Lulinha são como Sarney e Sarneyzinho.

O arrendamento de um canal de TV pela Gamecorp não é só uma arbitrariedade política: é uma ilegalidade. Nas duas últimas semanas, amolei um monte de especialistas no assunto, que me apontaram todas as normas que estão sendo flagrantemente violadas pelos benfeitores de Lulinha. Eu sei que essas questões legais são uma chatices, mas a análise sobre o lulismo, por algum motivo, sempre acaba no mesmo lugar: no Código Penal.

Um canal de TV não pode ser ex-

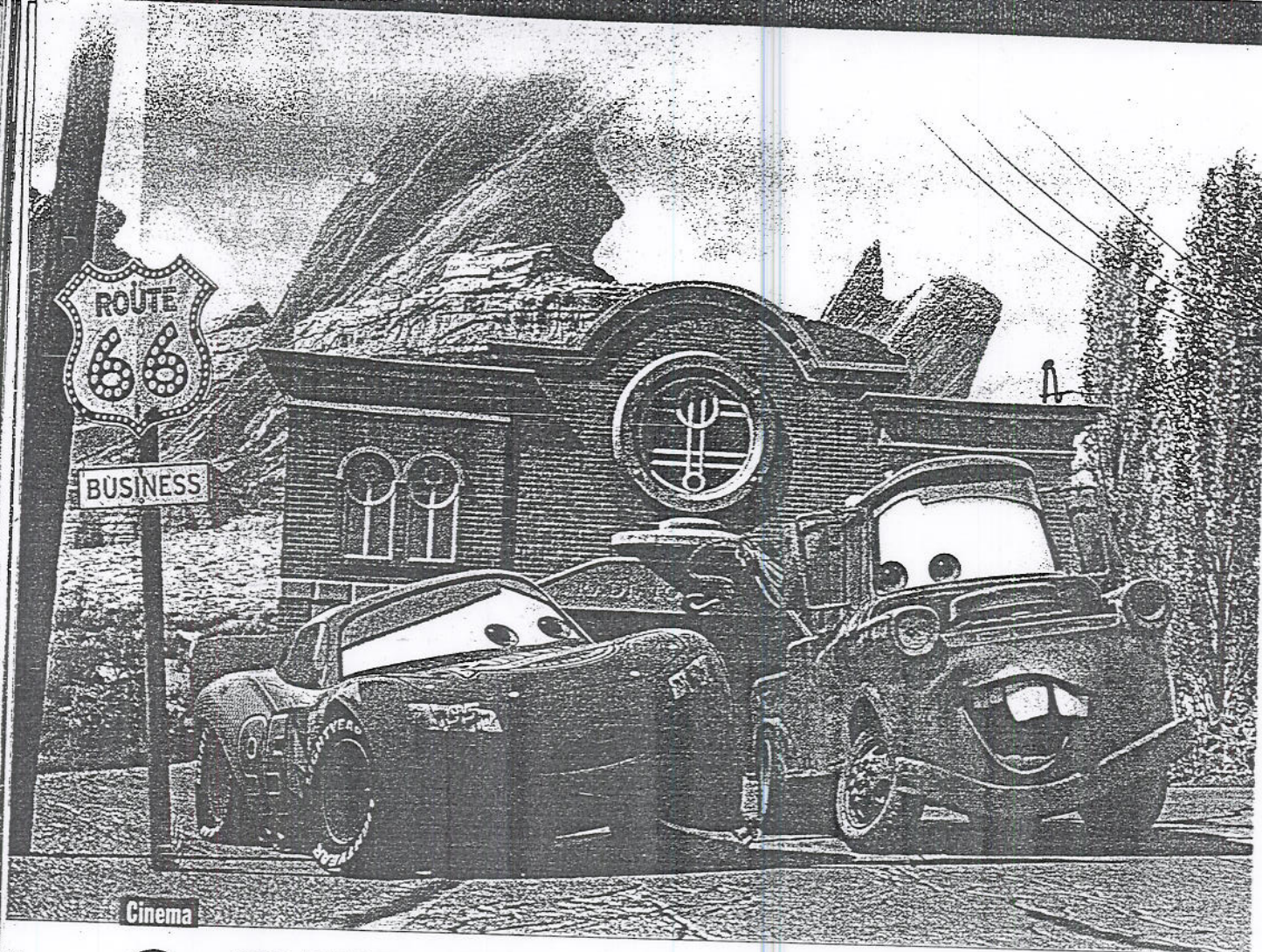
plorado por uma empresa que tenha mais de 30% de seu capital social nas mãos de estrangeiros. Está no artigo 222 da Carta Constitucional. A Lei nº 10610, que regula a matéria, considera "nulo qualquer acordo, ato ou contrato que, direta ou indiretamente, de direito ou de fato, mediante encadeamento de outras empresas ou por qualquer outro meio indireto", confira aos acionistas estrangeiros mais de 30% de um canal de TV. É o caso de Lulinha. O capital social da Gamecorp, de 5,2 milhões de reais, saiu quase integralmente

da Telemar. A Telemar é uma empresa aberta, negociada nas bolsas de São Paulo e de Nova York. De acordo com os dados fornecidos pela própria operadora, os acionistas estrangeiros possuem 54,3% de seu capital social, superando amplamente o limite de 30%. Ou seja, o contrato de Lulinha é ilegal. Pior: é inconstitucional.

Lula, "O Chefe", não cairá por causa disso. Mas espero que seja o suficiente para melar o negócio de seu filho.

*"Teodoro Mbasogo é o ditador da Guiné Equatorial. Teodorino é seu filho. No mundo inteiro, só consegui encontrar esses dois casos de presidentes em exercício cujos filhos controlam canais de TV: Lula e Lulinha, Teodoro e Teodorino"*





Cinema

# O PIT STOP DA PIXAR

*Carros não é o melhor desenho da produtora de Toy Story. Mas a concorrência continua uma volta atrás*

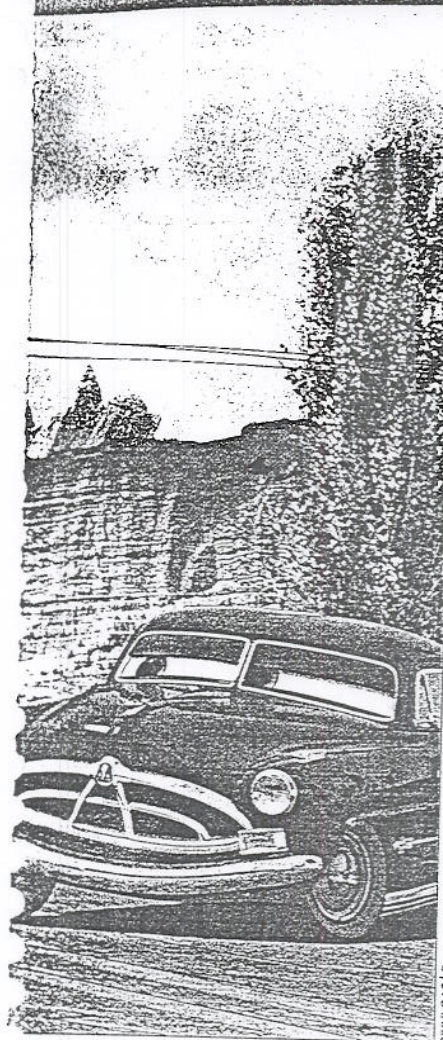
Isabela Boscov

**H**á alguns meses, concluiu-se uma operação sui generis na indústria do entretenimento: a produtora Pixar foi comprada pela Disney por 7,4 bilhões de dólares — mas ela é que vai dar as cartas no claudicante departamento de animação de sua nova dona. Oficialmente, então, a Pixar passa a ser um gigante. E esse status parece ter afetado de forma decisiva a recepção a *Carros* (*Cars*, Estados Unidos, 2006),

que estreia nesta sexta-feira no país. De *Toy Story* a *Os Incríveis*, os seis filmes anteriores da companhia chefiada pelo animador John Lasseter fizeram não apenas carreira milionária na bilheteria, como foram também unanimemente elogiados pela crítica. *Carros*, porém, só tem levado bordoadas. Reclama-se de que ele idealiza o passado e exalta a civilização automobilística bem no momento em que o preço do barril de petróleo está batendo nas alturas — e o planeta, se aquecendo além da conta. Num excesso politicamente correto, Manohla Dargis, do *The New York Times*, queixou-se de não haver nenhum veículo bicombustível entre os personagens, como se um desenho fosse o responsável por decidir os hábitos dos futuros motoristas americanos. Mas *Carros* passa muito longe de ser um desastre, e a sensação que essas críticas deixam é que o assunto é outro: a Pixar esgotou a boa vontade regulamentar que se costuma dedicar aos pequenos e valentes.

Como todos os desenhos supervisionados por Lasseter, *Carros* discorre sobre a importância de fazer amigos mantê-los. Relâmpago McQueen (versão original, com a voz de Owen Wilson), um jovem e prepotente carro de corrida, não sabe disso até se perder em Radiator Springs, a caminho da etapa final de um torneio. Outrora um movimentado da legendaria Rota 66, a cidadezinha caiu no esquecimento desde que o tráfego foi desviado para a rodovia interestadual. Seus poucos remanescentes — um guincho enferrujado, um Porsche que trocou a vida veloz de Los Angeles pelo interior e um elegante Hudson Hornet 1951 (dublado por Paul Newman) — esperam, em vão, que essa espécie de museu a céu aberto de anos 50 seja redescoberta. Relâmpago, preso por mau comportamento, está al contragosto, desesperado para participar de sua competição. Mas, à medida que os dias passam, vai perdendo a pressa





**Relâmpago, o velho guincho e o elegantíssimo Hudson Hornet: ode à vida sobre rodas**

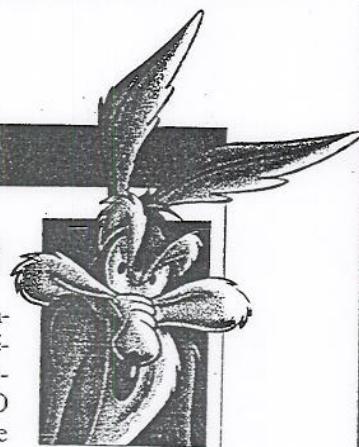
de deixando conquistar pelo jeito afetuoso de seus conhecidos. No final, quando chegar a seu destino, já será um novo homem — ou melhor, um novo carro.

Se há uma objeção ao filme que faz sentido, ela está aí. Únicos seres “vivos” de *Carros*, os automóveis não primam pela maleabilidade. Apesar de alguns bons exemplos, como a manada de tratores ruminantes e as moscas em forma de Fusquinha, animar essas carrocerias rígidas é uma tarefa dura até para o talentoso time da produtora. O resultado é que os personagens demoram mais que o habitual a fazer, a sutileza com que a Pixar costuma temperar suas mensagens se perde e esse mundo em que nada é nem aparenta ser orgânico se torna algo cansativo (mas só um pouquinho). *Carros*, enfim, não é o melhor trabalho da Pixar, o que equivale a dizer que um filme de Woody Allen não é o seu melhor: mesmo quando não é ótimo, dá de dez na concorrência. ■

**veja** Imagens e trailer do filme em  
www.veja.com.br

DIOGO MAINARDI

## Minha vida de Coiote



Lula é o Papa-Légua. Eu sou o Coiote. Por quatro anos, imitei o desenho animado. Recorri a todas as artimanhas para capturar a presa: catapultas, foguetes, patins a jato, elásticos gigantes, tintas invisíveis, rochas desidratadas, comprimidos de terremoto. Nada deu certo. Lula sempre conseguiu escapar. E depois de escapar, como o Papa-Légua, grasnou aquele estridente bip-bip em minha orelha, assustando-me e fazendo-me cair num abismo, em geral com uma pedra de 10 toneladas na cabeça.

O maior achado do desenho animado de Chuck Jones é sua absoluta essencialidade. Os dois protagonistas, mudos, confrontam-se num panorama deserto, onde só há pedras e cactos, cujos espinhos terminam invariavelmente fincados na pele do Coiote. O Papa-Légua é uma besta primária, um oportunista microcéfalo perfeitamente adaptado ao seu meio, que sabe apenas fugir e se esquivar das ciladas preparadas pelo Coiote. O Coiote, por sua vez, é a caricatura do humanista otário que acredita no triunfo da racionalidade, do conhecimento, do engenho humano, da lei, do progresso social, da tecnologia. E é repetidamente punido por causa disso. Se o Coiote é Lamarck, o Papa-Légua é Darwin. Se o Coiote é o humanista Settembrini, o Papa-Légua é o jesuíta Naphta. Se o Coiote é Bouvard e Pécuchet, o Papa-Légua é a tempestade que devasta sua lavoura.

A comichão do Coiote e do Papa-Légua não está na variedade das piadas. Pelo contrário: está no repisamento infinito da mesma piada. O Coiote

prepara uma armadilha. O Papa-Légua passa incólume por ela. O Coiote se revolta e cai na própria armadilha. Quando se recupera de seus efeitos calamitosos, prepara outra armadilha, num ciclo interminável. Chuck Jones definiu o Coiote como um fanático, citando o filósofo George Santayana, para quem “um fanático é aquele que redobra seu empenho quando já esqueceu seu objetivo”. Foi a fórmula que, semana após semana, tentei plagiar aqui na coluna. Com Lula no papel do Papa-Légua e eu no do Coiote.

*“Depois de quatro anos, com dezenas de artigos sobre o Papa-Légua lulista, o esquema se desgastou.*

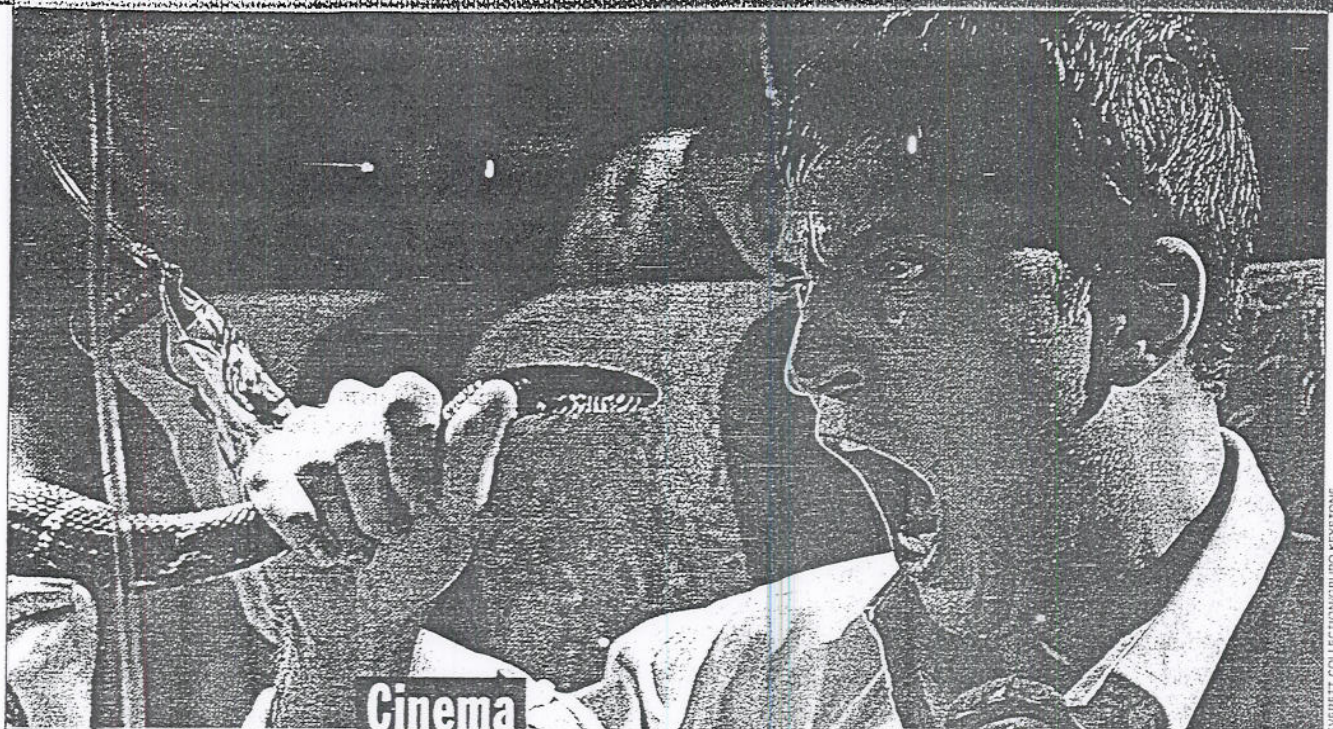
*No ano que vem, mudo de assunto.*

*Até lá, espero concluir algumas das histórias a que me dediquei.*

*O resultado do meu esforço será o mesmo de sempre”*

um canal de TV, à revelação de novos casos de financiamento ilícito ao PT. O resultado de meu esforço será o mesmo de sempre. O Papa-Légua passará por mim a toda a velocidade, buzinando seu bip-bip. Eu, estupidamente, tentarei descobrir o que deu errado em meus planos e, de uma hora para outra, me verei caindo num abismo. Mas não ria. Porque você cairá junto comigo.





# COBRAS CRIADAS

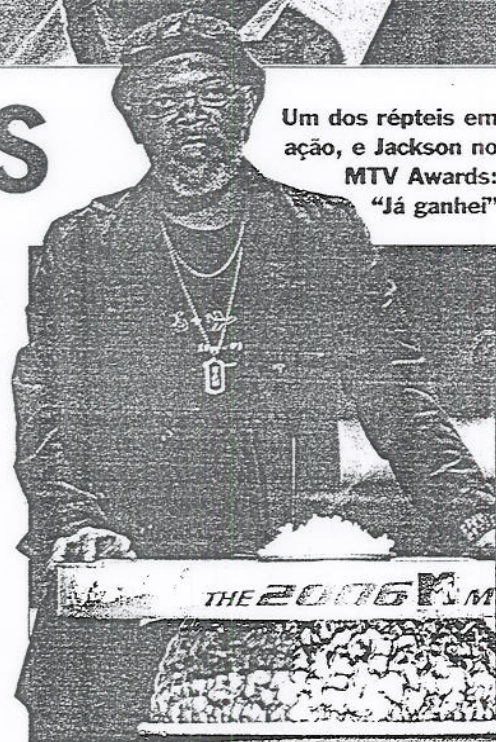
Como um movimento popular fez de *Serpentes a Bordo* o filme mais quente da nova temporada

**P**ara quem sabe domá-la, a internet é hoje uma das mais poderosas ferramentas de marketing de que Hollywood dispõe — como podem atestar os diretores de *A Bruxa de Blair*, que usaram a rede para criar um frenesi em torno de seu filme antes mesmo que ele chegasse aos cinemas, ou o neozelandês Peter Jackson, que em vez de brigar com os fãs de *O Senhor dos Anéis* prestou conta a eles, via blogs e websites, durante toda a filmagem de sua saga, e angariou assim seu apoio. Não há notícia, porém, de um fenômeno semelhante ao que se observa agora com *Serpentes a Bordo*, ou *Snakes on a Plane*, que tem estréia marcada para agosto nos Estados Unidos e setembro no Brasil. Na trama, Samuel L. Jackson faz um agente do FBI que escolta uma testemunha crucial num processo contra a Máfia em um voo para Los Angeles. A fim de evitar que esse canário cante no tribunal, os gângsteres concebem um plano mirabolante: despejam algumas centenas de víboras dentro da aeronave. De forma muito diplomática, o diretor David Ellis (do igualmente literal *Celular*) propôs à produtora New Line que *Snakes on a Plane* fosse um “título de trabalho” — um codinome usado para fins práticos, até que se chegasse a uma idéia melhor. Sua

esperança, entretanto, sempre foi a de emplacar seu título como o definitivo. Ellis conseguiu o que queria — graças a um movimento popular sem precedentes.

Assim que a primeira notícia sobre a produção do filme despontou, meses atrás, seu título inusitado atraiu aquele pessoal que faz de navegar e trocar idéias na internet sua razão de ser. Da noite para o dia, a rede se viu inundada de pôsteres para *Snakes on a Plane*, canções para sua trilha, sugestões de cenas e até dicas para futuras paródias (uma das melhores: *Hamlet 2 — Snakes on a Dane*). Tudo criado espontaneamente pelos fãs. Mas, como nem todo mundo tem o senso de humor de Jackson (que assinou o contrato com base no título), a New Line decidiu, a certa altura, rebatizar o filme com o mais convencional *Pacific Air Flight 121*. O que se viu foi uma revolta das massas (e do astro, que disse cobras e também lagartos sobre o estúdio). Finalmente persuadida do poder da marca que tinha em mãos, a New Line voltou atrás. De quebra, marcou cinco dias adicionais de filmagens, para turbinar a violência — outro pedido dos fãs — e incluir uma fala sugerida a Jackson por um blogueiro:

Um dos répteis em ação, e Jackson no MTV Awards: “Já ganhei”



“Quero essas p\*\*\*\*s de cobras fora dessa p\*\*\*a de avião”. (Como definiu a revista *Time*, ele é o Laurence Olivier do palavrão.) A única dúvida do estúdio agora é se será possível manter esse ímpeto até a esperadíssima estréia do filme. Jackson não tem dúvida de que sim. Ovacionado num discurso no MTV Movie Awards, há algumas semanas, ele definiu assim suas chances na premiação do ano que vem: “Já ganhei”. Tudo indica que ele tem razão. ■

Isabela Boscov

veja **ON-LINE** Trailer do filme em [www.veja.com.br](http://www.veja.com.br)



# Sabor de aventura

*Os Sem-Floresta,*  
um desenho que  
não é esterilizado  
nem desnatado

**F**anático pelo salgadinho Batatitas, um guaxinim arranja confusão com um urso grande e malvado, que lhe dá uma semana para repor todos os seus estoques roubados. R.J., o guaxinim, arruma então um jeito de cair nas graças de um grupo de amigos — um jabuti, alguns porcos-espinhos, uma gambá e assim por diante — cuja especialidade é juntar comida para a época da hibernação. Sua idéia é se valer do fato de que os amigos estão aturdidos: ao saírem do sono de inverno, encontraram sua floresta reduzida a um trecho minguado, fechada por uma cerca viva e rodeada de todos os lados por um imenso condomínio suburbano. R.J. vicia suas vítimas em junk food e então mostra a elas o paraíso que está além da cerca: centenas de quintais, cozinhas e despensas abarrotadas de refrigerantes, biscoitos, frituras e tudo o mais que possa conter calorias vazias. R.J. vai ensiná-los a roubar esses tesouros e então entregá-los ao urso, salvando assim a sua pele. Ou esse é o plano — o que, no delicioso *Os Sem-Floresta* (*Over the Hedge*, Estados Unidos, 2006), que estreia nesta sexta-feira no país, não quer dizer muita coisa. Do lado de lá da cerca existem não só delícias, mas também um tipo peculiar de preda-

dor: seres humanos gigantescos e truculentos, que rodam em caminhonetes colossais, gritam em telefones celulares e dão vassouradas em toda forma de vida não aprovada pelo estatuto do condomínio. Como nos geniais desenhos que o veterano Chuck Jones fazia para a Warner ou nos primeiros curtas-metragens da Pixar, a graça da nova animação da DreamWorks está no pesadelo.

O humor caótico e irreverente de *Os Sem-Floresta*, porém, não é gratuito. Se há uma coisa que os diretores Tim Johnson (de *Formigaz*) e Karey Kirkpatrick (roteirista de *O Pequeno Vampiro*) parecem compreender é o medo dos pequenos diante dos grandes e a insegurança que suas regras misteriosas provocam. Este é genuinamente um desenho para crianças, que fala de forma direta às suas inquietações — o que só torna mais imediata também sua capacidade de falar aos espectadores adultos. Essa é, enfim, a melhor lição que se pode tirar de *Os Sem-Floresta*. Quanto mais os estúdios de animação procuram talhar seus produtos de acordo com fórmulas preconcebidas para a faixa etária-alvo, mais desnatados, esterilizados e homogêneos eles resultam. Nada como a originalidade e o espírito de aventura de *Os Sem-Floresta* para treinar o paladar a reconhecer, e apreciar, outros sabores.

I.B.

veja  
ONLINE Trailer do filme em  
[www.veja.com.br](http://www.veja.com.br)

O guaxinim e seus amigos  
bagunçam o condomínio:  
loucos por calorias vazias



O trio central: só amadores

## Drama de bolso

*Bubble* é o maior dos filmes  
menores de Steven Soderbergh

**D**e vez em quando o diretor Steven Soderbergh faz um filme pequeno — pequeno não, minúsculo — para desintoxicar-se do veneno que circula nos grandes estúdios. É o caso de *Schizopolis*, de *Full Frontal* e de *Bubble*, que atraiu muita atenção no início deste ano por ter sido lançado simultaneamente em cinema, DVD e cabo nos Estados Unidos. Mas os méritos de *Bubble*, que estreia nesta sexta-feira no país, vão além de sua distribuição inovadora: estão acima de tudo na curiosidade e limpeza com que o diretor aborda seus três personagens. Martha (Debbie Doebereiner), quarentona, gorda e maternal, gosta de ir para o trabalho numa fábrica de bonecas porque lá está Kyle (Dustin James Ashley), um rapaz que mal abre a boca, mas aceita suas atenções. Entra em cena a jovem Rose (Misty Dawn Wilkins), mãe solteira e adepta de pequenas desonestidades — e algo de profundamente trágico vai se passar na pequena Belpre, em Ohio, onde Soderbergh filmou durante dezoito dias numa das três únicas fábricas americanas de bonecas que ainda não migraram para a China. Os três atores são amadores e todos colaboraram no roteiro. Debbie Doebereiner, em especial, é um achado: gerente de uma lanchonete da rede Kentucky Fried Chicken na vida civil, ela galvaniza a câmera com emoções muito mais complicadas do que sua Martha seria capaz de descrever. É, em suma, a atriz perfeita para um drama de bolso como este. Soderbergh pretende agora rodar outros cinco pequenos filmes nos mesmos moldes. Se eles tiverem o interesse de *Bubble*, quem lucra é o espectador.

I.B.



# FEITO DE AÇO, MAS COM CORAÇÃO DE MANTEIGA

O novo *Super-Homem* tem vilões, ação, planos diabólicos e tudo o que é de praxe. Mas, no fundo, ele quer ser mesmo é um romance

Isabela Boscov

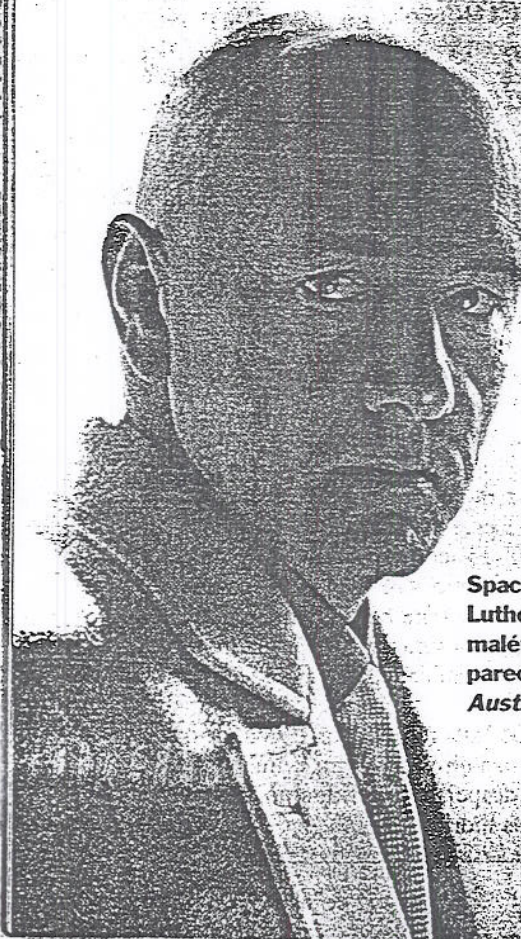
**N**a redação do *Planeta Diário*, Clark Kent descobre que Lois Lane está a bordo de um avião prestes a se incendiar na estratosfera. Mal há tempo de ver o "S" de Super-Homem aparecer sob a camisa que ele vai abrindo e o herói já está a alguns milhares de metros de altitude, salvando Lois da morte (e provocando, num estúdio que vai servir de campo de pouso, emoções que os fãs de beisebol nunca sonhariam sentir). O momento dessa primeira transformação de Kent em Super-Homem não dura nem um segundo a mais ou a menos do que deveria durar; é calibrado à perfeição para ser icônico. Está aí, sem dúvida, o ponto em que o diretor Bryan Singer se supera: o dos tempos e cadências que regem um filme de ação que aspira a ser algo mais. No caso de *Super-Homem — O Retorno* (*Superman Returns*, Estados Unidos/Austrália, 2006), que estreia nesta sexta-feira no país, essas aspirações incluem não apenas ressuscitar o decano dos super-heróis (se possível, saindo da sombra do filme de 1978, que lançou Christopher Reeve no papel), mas fazer com que a platéia experimente um pouco do peso carregado por um homem que todos julgam ser um salvador. Está-se aqui menos no território de *X-Men*, o outro quadrinho que Singer verteu para o cinema, e mais no de *A Última Tentação de Cristo* — o da dúvida e revolta que, supõe-se, atingem os messias divididos por uma natureza meio humana e meio divina.

Spacey como Lex Luthor: um plano maléfico que parece saído de *Austin Powers*

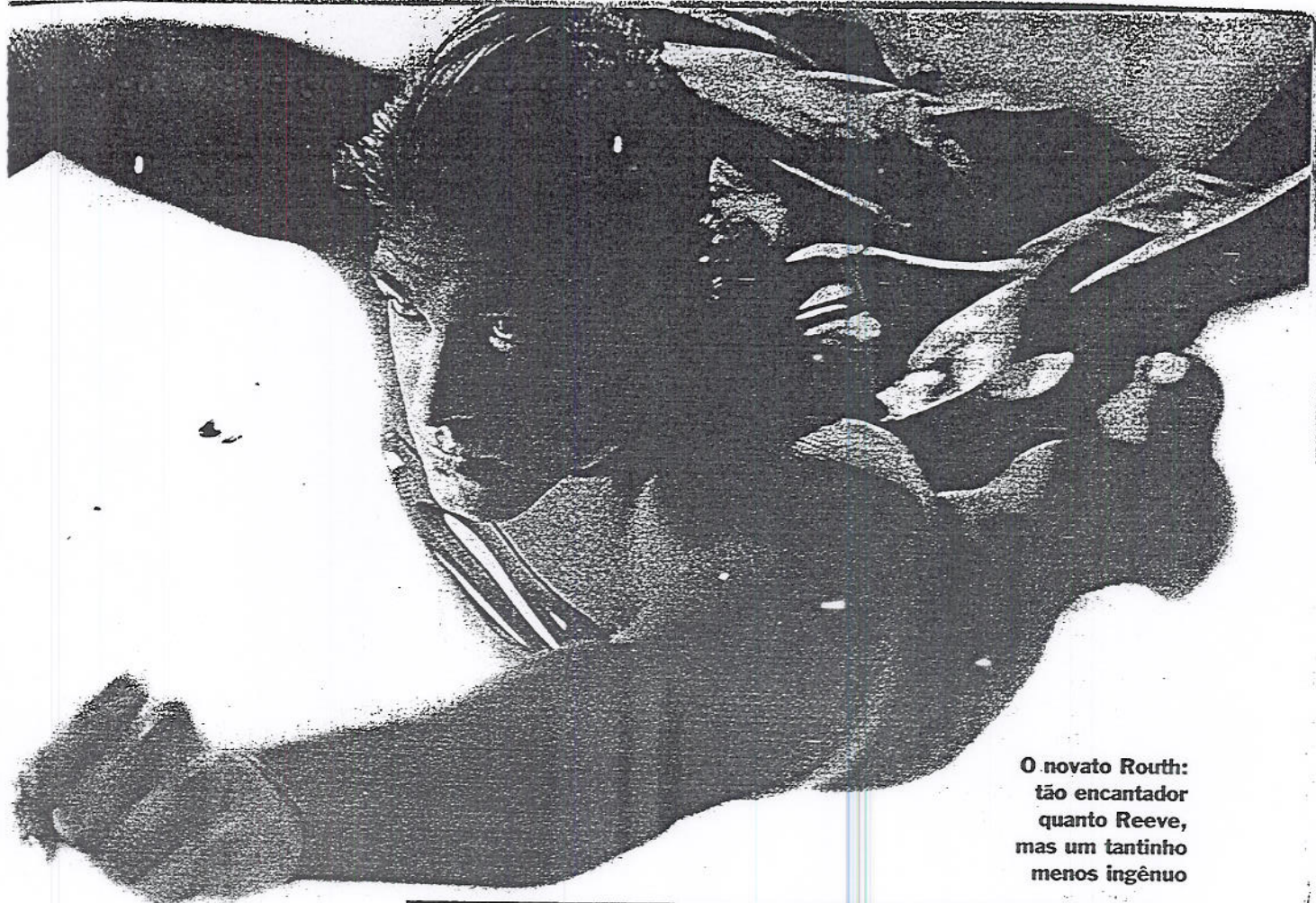
No argumento criado por Singer, depois de cinco anos, durante os quais foi ver de perto as ruínas de Krypton, seu planeta natal, o Super-Homem (o novato Brandon Routh) volta para uma Metrópolis muda. Pior: para um mundo mudado, ainda

mais violento e desnordeado do que o que ele deixara. Metrópolis, como se sabe, é Nova York, e *Super-Homem — O Retorno* incorpora obrigatoriamente o sentimento de caos que se seguiu ao 11 de Setembro, além do pesar pelo holocausto que sempre pontua o trabalho de Singer. Como o mundo do nazismo, esse para o qual Clark retorna é um mundo do qual a idéia de um deus parece ter se ausentado. Personificando o titubeante Clark Kent, o herói retoma seu emprego no *Planeta Diário* para pelo menos reencontrar Lois Lane (Kate Bosworth). Mas ela não só arrumou um filho (de suspeitíssimos 5 anos de idade) e um noivo, como vai receber o Prêmio Pulitzer, por um artigo intitulado "Por que o mundo não precisa do Super-Homem". Não há fúria no inferno que se compare à de uma mulher desprezada, e Lois não tem nenhuma palavra boa para dizer sobre o sujeito que, apesar de parecer tão especial, sumiu de sua vida como um canalha qualquer.

Com tanta coisa acontecendo, seria quase dispensável ter também um vilão. Mas, como o item é considerado *de rigueur*, Kevin Spacey, de cabeça raspada e com aquela enunciação fastidiosa, faz as honras como Lex Luthor. Como em tantas outras adaptações de quadrinhos — inclusive a mais sensacional delas, *O Homem-Aranha* —, é nesse flanco, o dos arqui-inimigos, que o gênero mostra a sua fragilidade. Depois de quase duas décadas ininterruptas de entretenimento marcado pela ironia e pela paródia, hoje não há plano maligno que não pareça criação do Dr. Evil de *Austin Powers*. O de *Super-Homem — O Retorno* não é exceção apesar de muita conversa sobre vingança e kryptonita — a única coisa que pode matar o Homem de Aço —, tudo o que Luthor quer é, ao fim e ao cabo, lançar-se em grande estilo no ramo imobiliário.







O novato Routh: tão encantador quanto Reeve, mas um tantinho menos ingênuo

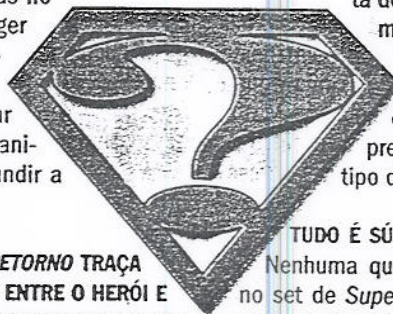
Para simplificar, então, pode-se dizer que Luthor representa o que há de mau nesse filão, e o Super-Homem, o que resta de interessante nele. Se um produtor ivesse coragem (e, dado o zelo dos fãs de quadrinhos, é, sim, preciso ter coragem) de riscar de um roteiro como esse tudo o que ele tem de obrigatório, o filme de Singer não teria de lidar com o enredo de planos pretensamente diabólicos e personagens que não têm o que fazer. (A lista é grande. Vai dos capangas de Luthor e de Kitty, sua namorada desmiolada, ao staff do *Planeta Diário*.) Aí então *Super-Homem — O Retorno* seria exatamente aquilo que o diretor quer fazer dele: uma história de amor complicada, em que os atos heróicos do personagem ao mesmo tempo atraem a mulher que ele ama e o afastam dela.

No filme de 1978, dirigido sem muita personalidade por Richard Donner, esse viés funcionava por causa de Christopher Reeve, um ator tão hábil que sabia ser ingênuo sem parecer boboca, e que teve a excelente iluminação de retratar o Super-Homem e seu alter ego Clark Kent como dois papéis desempenhados por um homem cuja verdadeira identidade não seria nenhuma dessas duas, mas uma

## DÚVIDAS CRUÉIS

As polêmicas do Super-Homem

O SUPER-HOMEM É DE FATO UM AGENTE DO IMPERIALISMO IANQUE? Já foi. Seu velho lema era "verdade, justiça e o modo de vida americano", e no gibi *O Cavaleiro das Trevas*, lançado pelo quadrinista Frank Miller em meados dos anos 80, Batman desprezava o Homem de Aço como um menino de recados da plutocracia americana. Mas no filme de Bryan Singer ele é um herói, digamos, espiritual, mais empenhado em aliviar o sofrimento da humanidade do que em difundir a democracia.



**SUPER-HOMEM — O RETORNO TRAÇA PARALELOS EVIDENTES ENTRE O HERÓI E JESUS CRISTO. O PERSONAGEM SEMPRE TEM CONOTAÇÕES RELIGIOSAS?** Sim. Lançado por dois rapazes judeus, Jerry Siegel e Joe Shuster, em 1938, o Super-Homem guardava semelhanças com Moisés, que fora lançado rio abaixo, na infância, para cumprir seu destino de liderar os judeus em sua fuga da escravidão no Egito. No decorrer da existência do perso-

nagem, esses traços messiânicos foram se aprofundando. O novo filme só trata de cristalizá-los.

O SUPER-HOMEM É GAY? Por um lado, é exagero interpretar o bom-mocismo e a timidez do herói, além de sua idealização da repórter Lois Lane, como sinais de falta de interesse carnal pelas mulheres. Por outro lado, um 'sujeito' que usa a cueca por cima das calças tem de estar preparado para ouvir esse tipo de piada.

### TUDO É SÚPER NO SUPER-HOMEM?

Nenhuma questão foi tão debatida no set de *Super-Homem — O Retorno* quanto as dimensões do volume que ficaria aparente sob seu collant. Como os produtores queriam que o filme fosse livre, sua virilidade não poderia ser excessiva. Ainda assim, ele tinha de parecer um super-homem, defendia o diretor Bryan Singer. Venceram os produtores: não há nada sob aquele calção vermelho que possa criar complexo na garotada.

FOTOS DIVULGAÇÃO



terceira — que permanece misteriosa porque uma mulher superficial como Lois (ou como a platéia) não tem sensibilidade para enxergá-la. Em *Super-Homem — O Retorno*, a idéia funciona por razões mais objetivas: porque Singer entende o personagem, porque Routh tem muito do encanto (embora menos da ingenuidade) que Reeve tinha e porque as cenas de ação, tratadas com uma fineza rara no cinema, definem que tipo de homem o herói é — todo explosão e potência no calor da hora, todo cavalheirismo nos finais. Richard White (James Marsden), o noivo de Lois Lane, é, para azar geral, um cara bacana, e também não lhe faltam iniciativa e virilidade. Mas não é difícil entender por que a repórter fica tão balançada com a volta do super-herói. Ao menos no inconsciente, ao escolher um parceiro as mulheres escolhem também passar o resto da vida se indagando se não abriram mão de um outro destino, ideal; Lois tem de lidar com o problema na prática, e não



**Lois (Kate Bosworth)**  
esnoba Clark Kent: as  
mulheres são cegas

verdade podem ao menos sonhar um dia tornar-se aquilo que imaginam, o herói, ao contrário, está fadado a ser sempre dois — o Clark Kent que Lois Lane acha insípido demais até para ser seu amigo e o Super-Homem por quem ela é apaixonada, mas que tem atribuições pesadas demais para poder corresponder a ela. E aí vai, de quebra, uma explicação razoável para o fato de que apenas os óculos quadrados e pretos usados por Clark bastem para impedir

é à toa que ela aqui é tão mais tensa que em suas encarnações anteriores.

A pedra de toque do personagem comercializado em 1938 pelos rapazes Jerry Siegel e Joe Shuster sempre foi este poder simbólico: a idéia de que dentro dos Clark Kent do mundo, tão tímidos, desajeitados e míopes, existe em forma latente um herói pronto para despontar e arrebatá-los a todos. Mas se os Clark de

que Lois, sempre tão abelhuda, descubra quem ele realmente é: o verdadeiro disfarce não está na roupa, mas na insegurança que Clark afeta em relação à sua masculinidade. Assim é se lhe parece, diz *Super-Homem — O Retorno*, um filme inteligente e às vezes até tocante — com (e não de) um super-herói. ■

**veja**  
ON-LINE

Trailer do filme em  
[www.veja.com.br](http://www.veja.com.br)

## SANTA MILITÂNCIA, BATMAN!

Kate Bosworth, a Lois Lane de *Super-Homem — O Retorno*, tem um olho castanho e outro azul, é uma graça e fica muito bem loira. No filme, porém, ela arrasta uma cabeleira castanha e sem forma, como uma dona-de-casa estressada demais para dar um jeito no que sobrou da permanente malfeita. Sim, é verdade: Lois não é uma vamp, e é tradicionalmente morena. Mas a decisão de tingir Kate deveu-se em boa parte ao "fator nerd", a pressão daqueles fãs radicais para que nenhuma heresia seja cometida contra seus ícones. Esse é um efeito colateral cunoso (e irritante) do vício em cultura pop: a infantilização extrema. Como o garoto de 5 anos que fica bravo quando o pai esquece algum detalhe de sua história favorita, esses fãs mais sôfregos se revoltam quando um diretor muda a cor de um uniforme, a idade de um personagem ou até algo tão trivial quanto um penteado em

seus objetos de adoração. Como Diana Williams Shatner, o Capitão Kirk de *Jornada nas Estrelas* (uma das séries de mais alto fator nerd da história), aconselha-se a esse pessoal que pare de levar filmes e gibis a sério, cresça, arrume uma namorada e arranje algo de útil para fazer.



**Keanu, como Constantine:**  
moreno, e daí?

O mais divertido é a frequência com que esses xiitas têm de engolir os próprios sapos. Quando o diretor Tim Burton anunciou que Michael Keaton seria seu Batman, foi uma grita: onde já se viu um Homem-Morcego assim tão sem queixo? Três atores depois, Keaton é considerado o melhor dos que se aventuraram no papel. Não é improvável que o futuro reserve um julgamento semelhante para Daniel Craig, sexto no revezamento de 007 — e o primeiro loiro. "O nome é Bond, e não Blond!", protestaram tablóides e websites, com tal fúria que Craig tem se escondido, por medo de levar tomadas. Detalhe: ninguém viu sua performance. Keanu Reeves, que parecia blindado pela popularidade de *Matrix*, viu-se na linha de fogo ao viver o herói dos quadrinhos Constantine — ele é moreno e americano, e não loiro e inglês, como definido no gibi. O filme estreou e Keanu, afinal, mostrou-se um excelente caçador de demônios: seja qual for a cor de seu cabelo ou a origem de seu sotaque.



# JOHNNY NÃO TEM MEDO

Ô Capitão Sparrow ainda é o melhor de *Piratas do Caribe*. Com ele, o ator que não quer agradar a ninguém agradou a todo mundo

Isabela Boscov

**T**rês anos atrás, Johnny Depp por pouco não perdeu o emprego. Quando os executivos da Disney se reuniram para ver os primeiros rolos filmados de *Piratas do Caribe — A Maldição do Pérola Negra*, muitos deles foram tomados por tremores, palpitações e sintomas apopléticos: com mais de 140 milhões de dólares em jogo, quem Depp pensava que era para fazer do Capitão Jack Sparrow, herói/vilão de uma aventura estritamente familiar, um sujeito tão esquisito, tão cheio de trejeitos, tão... quase gay? De alguma forma, o diretor Gore Verbinski conseguiu persuadi-los de que o ator tinha um plano, e de que ele iria funcionar. Como se sabe hoje, não se tratava de conversa fiada. Jack Sparrow (que Depp moldou a partir da menos “familiar” de todas as criaturas, o guitarrista Keith Richards, dos Rolling Stones) se revelou desde o primeiro momento um favorito do público, e a razão maior do sucesso do filme. É em boa parte graças a Depp, portanto, que *Piratas do Caribe — O Baú da Morte* (*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*, Estados Unidos, 2006), que estreia no país nesta sexta-feira, bateu dois recordes tão sérios para a indústria cinematográfica quanto os 100 metros rasos o são para o atletismo: é o primeiro filme a alcançar os 100 milhões de dólares na bilheteria americana em apenas dois dias e a maior renda já registrada entre uma sexta-feira e um domingo nos Estados Unidos — 135,6 milhões. Agora, a má notícia: ao que tudo indica, os donos da série ainda não se convenceram

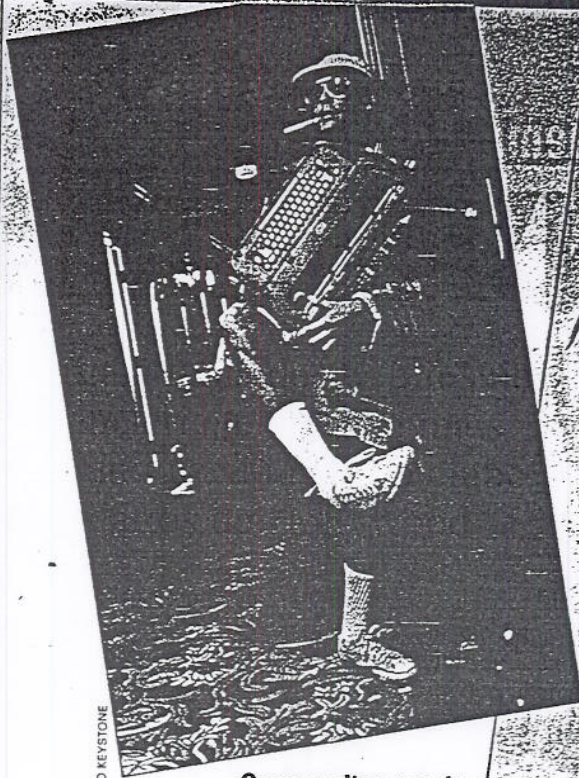
plenamente de que o ator é quem fez o filme, e não o contrário, e continuam relutantes em entregar a Sparrow o comando pleno da franquia.

A grande graça de *Piratas do Caribe* (ou ao menos do episódio inaugural) está justamente no humor brincalhão e descompromissado que Depp levou para o filme, e que deu o tom para o restante do time. *Pérola Negra* tinha toda a fantasia inofensiva de uma daquelas aventuras de bucaneiros dos anos 30, mas sem a pretensão ao heroísmo. Como também a origem do filme não era exatamente nobre — ele se baseia numa atração dos parques da Disney —, as expectativas se mostravam modestas. O público iria prestigiá-lo e a crítica, ignorá-lo, era o que se acreditava. A primeira parte da teoria se cumpriu com honras; entre ingressos de cinema e venda de DVDs, *Pérola Negra* rendeu mais de 1 bilhão de dólares, tornando-se o título mais lucrativo da carreira já bilionária do produtor Jerry Bruckheimer. A segunda parte da tese é que se desmentiu de forma surpreendente. Todo mundo adorou o filme e, acima de tudo, comemorou que finalmente a platéia tivesse se dado conta do ator singular e carismático que Johnny Depp é.

Bruckheimer interpretou esses dados de sua forma habitual: se o público gostou disso, então lhe dê ainda mais disso. O que, no seu entender, significa tanto barulho e confusão que, lástima, não sobra um mínimo de tranquilidade para apreciar os bons personagens — em especial Mackenzie Crook, da série inglesa *The Office*, como o marujo com um olho de vidro, a deliciosa Naomie Harris, como a vidente Tia Dalma, e

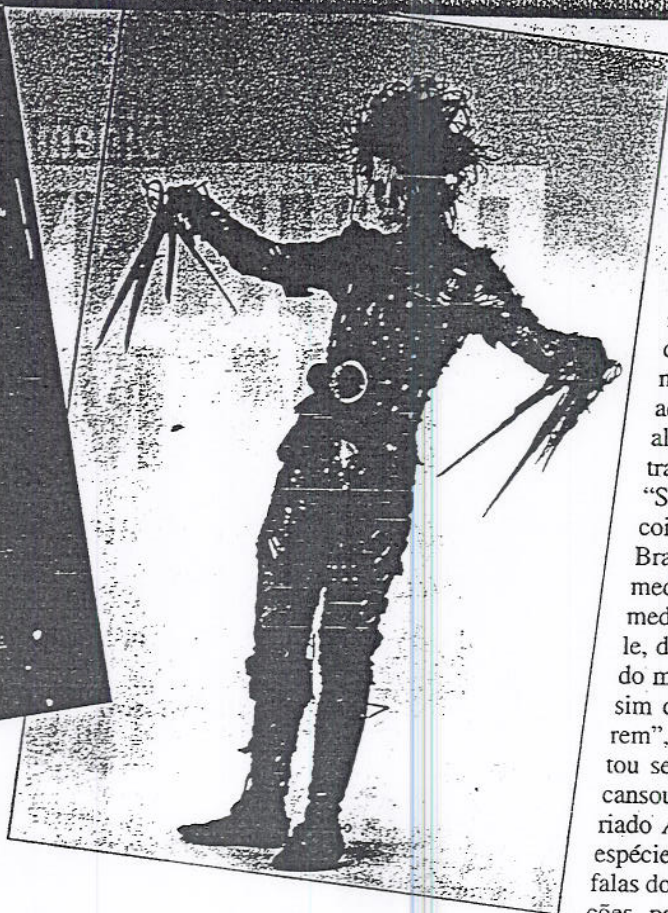
Depp como o deliciosamente canalha Sparrow: da primeira vez, ele quase perdeu o emprego





FOTOS EVERETT COLLECTION/GRUPO KEYSTONE

**Como o alter ego de Thompson em *Medo e Delírio* e em *Edward Mãos-de-Tesoura*: sempre a mesma inspiração**



Bill Nighy, o roqueiro velhusco de *Simplemente Amor*, no papel de Davy Jones, o coisa-ruim dos mares, que vem cobrar uma dívida. Além, é claro, de Jack Sparrow. Se Depp notou que desta vez a ação tende a soterrar até as suas melhores tiradas, então é ainda melhor ator do que se supõe: pela sua tranqüilidade, ele poderia estar encenando *O Baú da Morte* num teatro de repertório.

Algum tempo atrás, Depp foi censurado por ter corrido com um pedaço de pau atrás de um paparazzo que tentou fotografar sua mulher, a francesa Vanessa Paradis, e seus dois filhos. Em vez de vir com desculpas e a justificativa-padrão de que perdera a cabeça, ele negou que tivesse saído do sério e, ao contrário, reiterou que pretende infligir o máximo de dor a qualquer um que roube de seus filhos o anonimato (e o casal Brangelina bem que poderia aprender uma coisa ou outra com ele). É isso que Depp tem de mais atraente — a absoluta falta de necessidade de se engraçar com o público, e a mais completa indife-

rença à opinião alheia, seja ela boa ou ruim, e venha ela de cima ou de baixo. Atores narcisistas e egocêntricos há aos montes; com tamanha auto-estima, nunca se viu.

À parte dois dos filmes feitos com o amigo Tim Burton — *A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça* e *A Fantástica Fábrica de Chocolate* —, a franquia *Piratas do Caribe* é a primeira experiência de Depp no clube dos 100 milhões. Um

sujeito menos autoconfiante teria moderado suas tendências à peculiaridade. Depp não considerou fazê-lo nem quando sua demissão entrou em pauta. Segundo ele, o primeiro dia num novo set é mesmo sempre aquele em que ele espera que alguém bata à porta do seu trailer trazendo o bilhete azul. “Se consegui aprender alguma coisa com gente como Marlon Brando ou Al Pacino, é que o medo de ser demitido é igual ao medo de errar — o que equivale, de saída, a não fazer o papel do modo que você entende, mas sim do jeito que os outros querem”, diz. Depp inclusive já tentou ser posto na rua. Quando se cansou de ser o astro teen do seriado *Anjos da Lei*, entrou numa espécie de greve branca, trocando falas do roteiro e errando as marcações para forçar uma demissão.

Ainda assim, teve de cumprir o contrato. Mas prometeu a si mesmo que ninguém o pegaria, de novo, num trabalho que ele próprio julgasse ruim.

Para muita gente, filmes como *Medo e Delírio*, sobre uma das descidas abissais às drogas do escritor Hunter S. Thompson, ou *The Brave*, a estréia de Depp na direção, são exatamente isso — ruins. Mas é revigorante observar que Depp aborda entretenimentos como

*Edward Mãos-de-Tesoura* ou *Piratas do Caribe* com a mesma disposição que dedica a esses outros papéis — sem prevenções e com toda a criatividade de que é capaz. Um ator que não tem medo de perder o emprego é, claro, imponderável e incontrolável. Mas Depp demonstrou na ponta do lápis que pode também ser perfeitamente viável. Por isso, ainda que seu nome continue a provocar taquicardia entre os executivos dos estúdios, espera-se que, para o terceiro episódio de *Piratas do Caribe*, eles tenham aprendido de vez a lição: o melhor é colocar um comprimido de nitroglicerina sob a língua e agüentar o tranco.

**Com a mulher, Vanessa Paradis: “muita dor” a quem fotografar seus filhos**



KEVIN WINTER/GETTY IMAGES

**veja**  
ON-LINE

Trailer do filme em  
[www.veja.com.br](http://www.veja.com.br)



# O SR. ARRASA-

Jerry Bruckheimer tinha fama de ser um sujeito apagado. Mas, na bilheteria, ele brilha mais do que ouro, e já garantiu seu lugar no clube dos produtores legendários de Hollywood

Isabela Boscov

**E**m 19 de janeiro de 1996, o produtor Don Simpson foi encontrado morto, no banheiro de sua casa, com uma biografia de Oliver Stone nas mãos e 39 substâncias ilegais distintas no organismo. A notícia não veio exatamente como uma surpresa: Simpson, de 53 anos, era conhecido pelo estilo de vida extravagante, movido pelo consumo desenfreado de drogas e de álcool, por orgias com prostitutas (que, pelo que se sabe dos hábitos sexuais do cliente, faziam por merecer a taxa de 5 000 dólares por noite) e por idéias que, ao menos do ponto de vista do mercado cinematográfico, eram tidas como geniais. No folclore de Hollywood, sempre se atribuiu a Simpson a inspiração que fez de produções como *Flashdance*, *Top Gun* e *Um Tira da Pesada* não apenas megassucessos de público, mas um novo modelo para os filmes de ação nos anos 80. No mundinho dos produtores e agentes, então, surgiu a crença de que Simpson não fora o único a morrer naquela noite: sem suas sacadas, sua lábia e sua efervescência, encerrava-se ali também a carreira de seu sócio, Jerry Bruckheimer.

O mesmo folclore que endeusara Simpson cimentara a impressão de que Bruckheimer era a metade cinzenta que complementava a figura coloridíssima de seu parceiro. Ele seria o sujeito que chegava cedo ao escritório, enquanto Simpson ainda nem fora para a cama, e o lastro que impedia que o colega se perdesse de vez em seus vãos — e nada mais. Calado e discreto, Bruckheimer exprimiu, em público, apenas o pesar pela perda do amigo de tantos anos, e não fez nenhuma tentativa de dispersar essas noções. Ele as desmentiu, e muito rapidamente, na língua franca de

seu meio: a bilheteria. Passados dez anos da morte de seu sócio, ele é hoje o mais bem-sucedido produtor de toda a história, com um império que abarca também a televisão, e no qual a renda estarrecedora obtida por *Piratas do Caribe — O Baú da Morte* (em três semanas de exibição nos Estados Unidos o filme chegou a 300 milhões de dólares, um recorde de velocidade) é uma espécie de coroamento do modo Bruckheimer de ser e de agir.

O curioso em Don Simpson e Jerry Bruckheimer é que, juntos, eles de fato compunham a personalidade típica dos grandes produtores. O talento para mascatear idéias e o comportamento compulsivo, geralmente alimentado por substâncias exógenas, eram característicos de outros nomes lendários da categoria, como David O. Selznick e Robert Evans. O vício em trabalho e a atenção obsessiva aos detalhes são marcas tanto de Bruckheimer quanto de Harvey Weinstein e de Irving Thalberg, o primeiro de todos os megaprodutores. O que todos esses homens têm em comum, entretanto, é um outro traço ainda: o dom para sintetizar numa fórmula elementos que andam dispersos pela produção cinematográfica — uma fórmula que vá de encontro ao espírito de

E.J. CAMP/CONTOUR OUTLINE

## O PRAGMÁTICO

**JERRY BRUCKHEIMER, 60 anos**

**A fórmula que criou:** argumentos simples, com altas doses de testosterona e bálulho.

**Resultados:** *Top Gun*, *Um Tira da Pesada I e II*, *Armageddon*

**O personagem:** na parceria com o extravagante Don Simpson, ele era o lado discreto. Continua da mesma forma.

Bruckheimer não aparece em festas e fala pouco com a imprensa. Gasta sua energia no trabalho, com resultados extraordinários no cinema e na TV (em que é responsável por séries como *C.S.I.*)

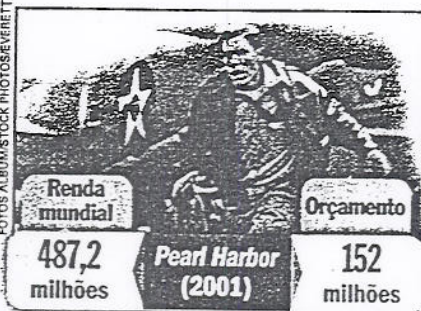
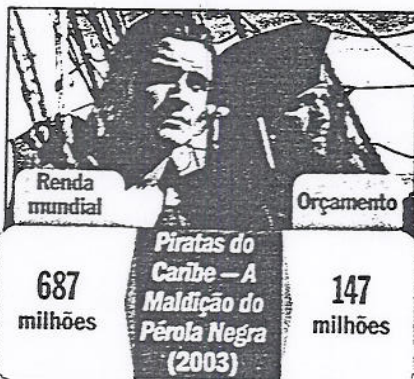


# QUARTEIRÃO

## O VÔO DE JERRY BRUCKHEIMER

O produtor gasta muito — mas ganha bem mais

Em 25 filmes lançados, Jerry Bruckheimer acumulou na bilheteria um faturamento de 7,3 bilhões, ou uma média de 292 milhões por filme



Segundo a revista especializada em finanças *Forbes*, apenas no ano fiscal 2005-2006 a conta bancária pessoal de Bruckheimer engordou 84 milhões de dólares

seu tempo e ao gosto de sua plateia. Antes de *...E o Vento Levou*, por exemplo, já se faziam dramas históricos, e aos montes. Mas nenhum deles jamais carregara a convicção da obra máxima de David O. Selznick, em que a protagonista Scarlett O'Hara se transforma junto com o Sul americano. Além de um espetáculo em technicolor e de um triângulo amoroso tórrido, *...E o Vento Levou* dava assim ao público um sentimento de perda e vitória com o qual ele podia se identificar intimamente. Da mesma forma que Selznick agigantou a produção americana, pode-se dizer que Harvey Weinstein, fundador da produtora Miramax, foi o primeiro a ter a iluminação de canalizar para ela um tributário que vinha correndo à parte — o cinema independente surgido no fim dos anos 70, um nascedouro de talentos que ninguém ainda sabia como aproveitar. Weinstein formatou o "filme de arte para as massas" e, mais uma vez, Hollywood ganhou um novo rosto. Isso, em suma, é o que faz um bom produtor à moda americana: ele embala e vende uma invenção para a qual ainda não existia aplicação comercial.

Nesse sentido, é acertado dizer que Jerry Bruckheimer é um excelente produtor. A novidade que ele e Simpson bolaram é o chamado filme "de conceito", alicerçado sobre um argumento tão firmemente delimitado que bastam dez ou quinze palavras para descrever todo o seu escopo. *Top Gun*: pilotos de caça pilotam seus caças e, por assim dizer, comparam o alcance de seus respectivos manches. *Bad Boys*: dupla de policiais caça bandidos e compara a precisão de suas respectivas pistolas. *Armageddon*: perfuradores de poços de petróleo destroem meteoro e comparam a potência de suas respectivas brocas. Pode parecer supérfluo dizer que o ingrediente ativo dessa fórmula é a testosterona — a qual responde também pelas explosões, pelas músicas e pelos efeitos ensurdecedores que sublinham os enredos, sem falar nas patriotadas. Mas, nas acusações (justificadas) que se proferem contra Bruckheimer, de ser um agente da imbecilização do cinema americano, costuma-se perder de vista o verdadeiro achado que explica o sucesso que ele e Simpson experimentaram desde o início: a sensibilidade para expressar as proporções corretas de rivalidade, inveja, admiração e camaradagem que compõem os relacio-



namentos masculinos (e os homens, para quem não sabe, é que sustentam a bilheteria). Essa é uma química para a qual os dois estavam atentos inclusive no plano pessoal: dirigiam Ferraris pretas do mesmo modelo e tinham gêmeas idênticas como secretárias.

Descendente de judeus alemães e criado numa família de classe média baixa de Detroit — tão austera que ligar o rádio passava por balada —, o ex-publicitário Bruckheimer fala baixo e pouco. Seu negócio é fazer com que os outros é que se esforcem para ouvi-lo. Embora interfira em todos os estágios de suas produções, são quase inexistentes os registros de rompantes como aqueles que tornaram Harvey Weinstein, por exemplo, tão célebre. Desde que começou a voar solo, pôs de lado também a teatralidade com que seu sócio conduzia os negócios. Só vai a festas quando o trabalho exige e, se não está em Los Angeles ou nos sets de filmagem, é porque está na fazenda em que mora com sua mulher (no primeiro encontro com ela, aliás, arrastou junto um amigo, para ajudar na conversa). Trabalha dezesseis horas por dia, não folga nos fins de semana e não dirige mais Ferraris, só carros bem-comportados como BMWs. Sua vaidade mais notória é esconder a idade. Costumava-se dar 1945 como seu ano de nascimento, mas Bruckheimer não confirma, não nega nem diz talvez. É comum também que se diga que o produtor não dá a mínima para as críticas quase sempre negativas, e não raro ferozes, com que a imprensa recebe seus filmes. Mas não é bem assim. Alguns anos atrás, ele se irritou tanto com as injúrias de Kenneth Turan, o crítico do jornal *Los Angeles Times*, que o proibiu de freqüentar as projeções de seus filmes. O embargo não colou, mas Bruckheimer inadvertidamente revelou

## Os produtores

### O TRATOR

**HARVEY WEINSTEIN**

54 anos

**A fórmula que criou:**

a dos filmes de arte para as massas

**Resultados:** *Pulp Fiction*

*Shakespeare Apaixonado*

*O Paciente Inglês*, *Chicago*

*Kill Bill*

**O personagem:** Weinstein

é conhecido por seus

apetites pantagruélicos

por comida, por trabalho,

por glória e por briga

Suas campanhas ultra-

agressivas para o Oscar provocaram muito ranger

de dentes em Hollywood, mas garantiram aos seus

filmes mais de duas centenas de indicações aos

prêmios da Academia



### O VISIONÁRIO

**ROBERT EVANS, 66 anos**

**A fórmula que criou:** foi mais uma aposta do que uma receita

Evans ofereceu a estrutura de um grande estúdio a diretores talentosos e rebeldes como Francis Ford Coppola e Roman Polanski, sem pedir-lhes a liberdade em troca

**Resultados:** *O Poderoso Chefão I e II*, *O Bebe de Rosemary*, *Love Story*

*Maratona da Morte*

**O personagem:** conhecido mais como galã do que como homem de cérebro, ele virou

piada em Hollywood ao ascender ao posto de todo-poderoso da Paramount, em

1967. A cidade engoliu o riso quando Evans levou o estúdio do vermelho ao azul

resplandecente. Do início dos anos 80 em diante, sua vida virou um inferno de

prisões, doenças e perdas financeiras. Mas ele jura que ainda vai valer ouro de novo





EVERETT COLLECTION/BURO KEYSTONE

## O MAGNATA

**DAVID O. SELZNICK, 1902-1965**

**A fórmula que criou:** o melodrama de dimensões épicas

**Resultados:** ...*E o Vento Levou*, *Anna Karenina*, *Nasce uma Estrela*, *O Jerceiro Homem*

**O personagem:** Selznick era um tirano, um mulherengo e um apostador compulsivo.

Funcionava à base de estimulantes como a benzedrina e os cigarros. Mas amava os filmes, e extraía sacadas até de seus piores reveses. Quando, em 1946, torrou uma fortuna para lançar a amante Jennifer Jones como estrela, recuperou o dinheiro

lançando o faroeste *Duelo ao Sol* em centenas de telas ao mesmo tempo. Criou assim a estratégia de lançamento de filmes que é padrão até hoje



FOTOS ALBUM/STOCK PHOTOS

que no fundo gostaria, sim, de receber reconhecimento de um tipo menos palpável que os dólares do público.

Por ironia, é na televisão que Bruckheimer chega mais perto de concretizar essa ambição. Com aquela visão que tipicamente separa os produtores destinados a ser célebres dos meramente eficazes, ele apostou seu dinheiro num cavalo que todos julgavam um perdedor: a série *C.S.I.* Em apenas uma temporada no ar, ela saltou, por aclamação popular, do nicho discreto em que a rede CBS a colocara para o horário nobre. Desde então, o produtor somou a ela séries suficientes para abastecer um canal só seu, se assim o desejasse — de *Without a Trace* e *Cold Case* ao reality show *Amazing Race*. Ao contrário do que acontece com os filmes de Bruckheimer, quase todas elas colhem, temporada depois de temporada, elogios sólidos. Além de picos de audiência, claro: *C.S.I.* é, há três anos, campeã absoluta de ibope entre as séries roteirizadas, e os filhotes *C.S.I.: Miami* e *C.S.I.: New York* não ficam muito atrás. Por causa dessas duas derivações, aliás, Bruckheimer e o astro de *C.S.I.*, William Petersen, que tem parte no negócio, se desentenderam feio. O ator disse que isso equivalia a canibalizar a série pioneira; o produtor retrucou que o dono da marca é ele; e durante algum tempo os maus humores, de parte a parte, foram indifereçáveis. Não obstante essas pendengas, não é difícil imaginar que Bruckheimer tenha sido uma fonte de inspiração óbvia para Petersen na criação do personagem Gil Grissom, o gênio que analisa cenas de crime e carrega *C.S.I.* com seu

carisma quase incolor. Grissom é uma espécie de enigma; não tem vida íntima que se conheça, e analisa a vida de todo o restante da humanidade por um prisma tão clínico e desapixonado que se poderia concluir que ele próprio é desprovido de paixão — mas só até se constatar quanto de imaginação e desvelo ele põe em seu trabalho. Como Grissom, Bruckheimer não é de falar. Ele faz. ■



Cinema

# CORTINA DE FUMAÇA

*Obrigado por Fumar*  
e a luta de um lobista  
da indústria do tabaco

Nick Naylor adora o que faz. Ao mesmo tempo, Nick Naylor não acredita no que faz. O personagem interpretado por Aaron Eckhart na comédia *Obrigado por Fumar* (*Thank You for Smoking*, Estados Unidos, 2005), que estreia nesta sexta-feira no país, vive um eterno dilema entre consciência moral e orgulho profissional. Seu trabalho é dos mais impopulares imagináveis: ele é o porta-voz da indústria do fumo. O filme estreia do diretor Jason Reitman, de 28 anos — filho do realizador Ivan Reitman, *Os Caça-Fantasmas* —, tem a inteligência de não passar julgamentos fáceis sobre o desagradável ofício de seu protagonista. O cínico Nick Naylor talvez se justifique pensando que o seu é um trabalho sujo, mas alguém tem de fazê-lo. E é o argumento do filme: a indústria do tabaco lucra vendendo o câncer e a morte, mas é seu direito defender legalmente o seu produto. A gênese de Naylor é Orin Finestirre (William H. Macy), um senador implacável que pretende obrigar os maços de cigarro a trazer o símbolo de uma caveira. Finestirre encarna aquele fundamentalismo puritano, típico dos políticos americanos.

part como  
nico Nick  
or: ele é  
pular —  
sta disso

canos, tanto na esquerda quanto na direita. Em seu afã de combater o tabagismo, planeja até "apagar" o cigarro de todos os filmes rodados antes de Hollywood banir os fumantes das telas, lá pelos anos 1980. Imagine-se o cigarro, que era parte do charme de Humphrey Bogart, digitalmente substituído por um incongruente lápis em todas as cenas de *Casablanca*. Naylor, por seu lado, tenta convencer um agente de estrelas para que o execrado cigarro volte às superproduções, de preferência entre os sedutores de um Brad Pitt e de uma Catherine Zeta-Jones. "Eles toparam, mas pedem 25 milhões de dólares para fumar no filme", diz o agente, interpretado por Rob Lowe.

O trabalho de Naylor não o qualifica exatamente como um lobista. O lobby é

O senador (William H. Macy): caveira nos maços

mais uma função executada nos bastidores da política, ao passo que Naylor é pago para representar a face pública de sua indústria em palestras e debates. Seus dilemas, porém, são os mesmos de muitos lobistas: ele defende os interesses de um setor da sociedade que se vê cercado por uma onda de repressão. Não é um trabalho bonito, mas é uma função legítima — pelo menos, quando feita às claras: o lobismo nos Estados Unidos é reconhecido e regulamentado, o que diminui a margem para as práticas escusas que se conhecem no Brasil (veja o quadro).

Baseado no livro homônimo de Christopher Buckley, *Obrigado por Fumar* é uma defesa extrema e mordaz da liberdade de expressão. É um filme de humor ácido. O diálogo entre Naylor e seus colegas que representam a indústria do álcool e a de armas, no qual os três disputam para aferir quem mata mais pessoas, é antológico. Mas os não-fumantes podem assistir ao filme com tranquilidade: está longe de ser uma apologia do tabaco. Fato curioso para uma comédia centrada no cigarro: nenhum personagem aparece em cena fumando.

Miguel Barbieri

veja  
ON-LINE  
Trailer do filme em  
[www.veja.com.br](http://www.veja.com.br)

## LOBBY BOM E LOBBY MAU

O lobismo nos Estados Unidos e no Brasil

**Estados Unidos** — O lobby é regulamentado por lei. É uma indústria que hoje movimentava, em Washington, cerca de 2,1 bilhões de dólares por ano e dispõe de mais de 27 000 profissionais. Neste ano, foi aprovada uma lei que proíbe lobistas de presentear senadores ou lhes pagar refeições.

**Brasil** — O lobby não está contemplado na lei, o que permite que a atividade corra às escuras nas agendas de parlamentares. O acesso de direito ao poder público pode se transformar em uma barganha que envolve suborno e tráfico de influência.

CRISTINA BARBOSA

